

NATASHA SANTOS



**FREUD EXPLICARIA ISSO? OS SENTIMENTOS E
RESSENTIMENTOS DO FUTEBOL EM NELSON RODRIGUES (1951-
70)**

**CURITIBA
2012**

NATASHA SANTOS

**FREUD EXPLICARIA ISSO? OS SENTIMENTOS E
RESSENTIMENTOS DO FUTEBOL EM NELSON RODRIGUES (1951-
70)**

Dissertação apresentada como
quesito parcial à obtenção do título
de Mestre. Programa de Pós-
Graduação em História;
Departamento de História; Setor de
Ciências Humanas; Universidade
Federal do Paraná.

Professor orientador: Dr. André
Mendes Capraro.

**CURITIBA
2012**

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Santos, Natasha

Freud explicaria isso? Os sentimentos e ressentimentos do futebol em Nelson Rodrigues (1951-70) / Natasha Santos. – Curitiba, 2012.

136 f.

Orientador: Prof. Dr. André Mendes Capraro

Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Crônicas brasileiras – Futebol – 1951-70. 2. Rodrigues, Nelson, 1912-1988 – Crítica e interpretação. 3. Psicanálise e Literatura. I. Título.

CDD B869.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Natasha Santos, intitulada: **Freud explicaria isso! : os sentimentos e ressentimentos do futebol em Nelson Rodrigues (1951-70)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua ~~apresentação~~ ^{apresentação}, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, nove de março de dois mil e doze.

Prof. Dr. André Mendes Capraro (Orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Profa Dra Fátima Martin Rodrigues Ferreira Antunes (DPH/SMC/PMSP)
1º Examinador

Prof. Dr. Miguel Archanjo de Freitas Junior (UEPG)
2º Examinador

AGRADECIMENTOS

Obviamente, não cheguei até aqui sozinha. Foram alguns passos carregados de suor, junto a pessoas e oportunidades que fizeram toda a diferença. Também é claro que uma dissertação de mestrado, apesar de todo o esforço, figura como apenas uma primeira e imatura pegada no meio acadêmico. Pegada esta que compartilho com os que me deram suporte para esta realização.

Primeiramente, agradeço a CAPES, pelos 24 meses de **Bolsa Reuni**, que contribuíram substancialmente para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao professor **Luiz Carlos Ribeiro**, pelo apoio, disposição e iniciativas que, sem sombra de dúvidas, facilitaram os rumos da pesquisa do futebol.

Ao **Núcleo de Estudos Futebol e Sociedade**, que me ajudou a amadurecer academicamente e acolheu as perspectivas de um olhar “feminino” a respeito do esporte. Sinto-me honrada em fazer parte desse grupo.

Ao professor **Miguel de Freitas**, que desde o início acreditou no estudo em questão e se dispôs a contribuir, entre suas idas e vindas intermunicipais.

À pesquisadora **Fátima Antunes**, por sua gentileza em compor a banca examinadora, agraciando-nos com suas considerações sobre a pesquisa.

Não há como não citar a professora **Roseli Boschilia** e os colegas **Liz Andréa Dalfre**, **Edson Hirata** e **Ernesto Marczal**, que ao longo de árduos meses de lapidação, na então incógnita área da História, contribuíram com importantes sugestões para o acréscimo do trabalho – sem acreditar na falácia de que no curso de Educação Física só se “joga bola”.

Agradeço à **Maria Cristina**, pela simpatia, disponibilidade e paciência em resolver as situações burocráticas mais adversas. Você é incrível!

Ao **Instituto Bom Aluno do Brasil**, cujas iniciativas de apoio à educação, indubitavelmente, mudaram a vida de diversos bons alunos – entre os quais tenho o orgulho de me incluir. Além do acesso a uma formação exemplar, cujos frutos começam hoje a ser colhidos, o IBAB proporcionou encontros maravilhosos.

Alguns desses encontros durariam mais do que o esperado. Falo de **Letícia** e **Viviane**. Amigas que escolhi para o resto da vida: cada encontro com vocês representa uma

espécie de renovação daquela adormecida alma pueril – e sim, essa renovação me rendeu fôlego para as páginas que se seguem.

Só há mais três pessoas sobre quem preciso falar, muito embora dispensem qualquer agradecimento.

A **Mãezinha** que sempre me ajudou das mais diversas e impossíveis maneiras, mesmo sem saber exatamente sobre o motivo de ler e escrever tanto. Seria um pleonasmo dizer que a amo. Outro pleonasmo é citar a pessoa **Rick**, colega de estudo e parceiro da vida. Mencionar tudo o que você fez por mim, até o dia de hoje, levaria muito tempo. Amo você não só por isso, mas por tudo o que significa estar ao seu lado.

Por fim, mas de importância vital para este estudo, devo mencionar o professor **André Capraro**, meu orientador desde os tempos de graduação. Posso dizer que tive a felicidade de ser também sua orientanda no mestrado. Espero ter essa façanha prolongada, pois a única maneira de retribuir a amizade, o apoio e o incentivo que me foi dado, é colocando o seu nome como o grande orientador de cada êxito acadêmico. Faltam palavras para agradecer.

E, na falta de palavras, sejamos clássicos: muito obrigada a todos vocês!

Muita gente acha horrível o que faço. Pode ser. Não fosse a vida a minha inspiradora. Em todo caso, sou moço. E é possível que um dia eu encontre a beleza das coisas feias.

Tanto é belo um idílio romântico quanto um crime bárbaro. Às vezes, prefiro o necrotério com as mãos chorando a Copacabana com as meninas bonitas e alegres. No resto, sou igual a qualquer mortal: tolero a vida por covardia.

(Roberto Rodrigues)

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa é analisar as abordagens futebolísticas nos roteiros, contos e crônicas de Nelson Rodrigues, entre 1951 e 1970, a partir de uma perspectiva teórica psicanalítica – haja vista os traumas, recalques e obsessões observáveis em suas obras. Se Nelson Rodrigues, independentemente do gênero que escrevia, mantinha-se na intersecção entre o factual e o fictício, pode-se constatar que, assim como a dramaticidade típica do teatro rodrigueano adentra a crônica esportiva, o futebol – enquanto tema do cotidiano – também ocupou um espaço na ficção, representada pelos contos e roteiros. Nesse sentido, quais as conjunções utilizadas por Nelson Rodrigues, ao retratar o futebol nos roteiros, contos e crônicas do período entre 1951 e 1970? O esporte nos roteiros e contos é o mesmo dramatizado nas crônicas ou assume papel preponderante na psicologização de seus personagens? E, em contrapartida, esse ponto de vista psicológico acerca dos personagens adentra a crônica esportiva? A fim de solucionar as questões levantadas previamente, fez-se necessário o uso da análise literária, proposta de Antonio Candido (1992, 2000), que considera tanto as questões do texto por si só, quanto os aspectos do contexto que, inevitavelmente, permeiam a obra. Junto a isso, contou-se ainda com alguns conceitos psicanalíticos propostos por Sigmund Freud. Com base na análise das fontes, constatou-se que, se na crônica esportiva, Nelson Rodrigues se utilizava da psicologia para falar do complexo de vira-latas e do bem-estar do atleta, que se sentia inferior diante de estrangeiro, nos contos e roteiros o autor estabelece o futebol como elemento de sublimação das repressões cotidianas. A trama teatral, que também se reflete no conto, atua como um meio de mostrar, de maneira prática, sob a forma de exemplo, os sentimentos em torno do esporte, expostos na crônica.

Palavras-Chave: futebol; literatura; psicanálise; sentimento.

ABSTRACT

The goal of this research is to analyze football in the screenplays, short stories and sport chronicles produced by Nelson Rodrigues, between 1951 and 1970, through a perspective based on the psychoanalytic theory – considering the traumas, repressions and obsessions observable in his texts. If Nelson Rodrigues, independently of the literary genre, used to stay at the intersection between the factual and the fictional, it can be seen that as well as the drama of his theater enters the sport chronicles, football – as a topic of everyday life – also held a space in fiction, represented through screenplays and short stories. Thereby, what were the conjunctions used by Nelson Rodrigues, when represented football in the screenplays, short stories and chronicles of the period between 1951 and 1970? Is the sport presented in the screenplays and short stories the same dramatized in the chronicles or does it assume a role in the psychologizing of the characters? And, on the other side, does this psychological point of view appear on the sport chronicles? In order to answer the questions raised, it was necessary the use of literary analysis, proposed by Antonio Candido (1992, 2000), which considers both issues of the text and the aspects of context that permeate the production. Also, it was necessary to use some psychoanalytic concepts grounded by Sigmund Freud. Based on the analysis of the sources, it was found that if in the sport chronicles Nelson Rodrigues used psychology to talk about the Brazilians complex of inferiority; in the short stories and screenplays the author establishes football as an element of sublimation of daily repression. The theatrical plot, which is also reflected in the short stories, acts as a way of showing, in a practical mean, like an example, the emotions around the sport exposed in the chronicle.

Key words: football; literature; psychoanalysis; emotion.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 8 |
| 1.1 O FUTEBOL NA LITERATURA | 8 |
| 1.2 HISTÓRIA, LITERATURA E PSICANÁLISE | 14 |
| 2 OS DRAMAS, AS TRAGÉDIAS, AS FARSAS E COMÉDIAS DA CRÔNICA ESPORTIVA | 25 |
| 2.1 O GÊNERO LITERÁRIO, O ESPORTE E UM IDEAL IDENTITÁRIO | 25 |
| 2.2 A PAIXÃO PELO ESCRITO ENTRE PERSONAGENS DA SEMANA..... | 35 |
| 2.2.1 O fracasso brasileiro: do racial ao psicológico..... | 35 |
| 2.2.2 Construção e desconstrução de um enredo: seleção brasileira nas vitórias e derrotas..... | 49 |
| 3 O FUTEBOL EM TRÊS ATOS | 58 |
| 3.1 “FLOR DE OBSESSÃO” E SUA INSERÇÃO NO MEIO INTELECTUAL..... | 58 |
| 3.2 A FARSA TRÁGICA E O FUTEBOL | 76 |
| 4 A VIDA COMO ELA É... ENTRE CALÇÕES E CHUTEIRAS..... | 96 |
| 4.1 LITERATURA NA PÁGINA POLICIAL: DO POETA DRAMÁTICO AO SOFRIMENTO..... | 96 |
| 4.2 CADA CONTO É UM CASO – O CASO DO FUTEBOL | 102 |
| 4.2.1 O futebol por um país moderno | 102 |
| 4.2.2 O futebol e o adultério..... | 104 |
| 4.2.3 Futebol, homens e mulheres | 117 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 125 |
| 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 129 |
| 7 FONTES | 134 |

1 INTRODUÇÃO

Sim, amigos: – havia um comissário de polícia, que lia muito X-9, muito Gibi. Para tudo o homem fazia o comentário erudito: – “Freud explicaria isso!”. Se um cachorro era atropelado, se uma gata gemia mais alto no telhado, se uma galinha pulava a cerca do vizinho, ele dizia: — “Freud explicaria isso!”. Faço minhas as palavras da autoridade: — só um Freud explicaria a derrota do Brasil frente à Hungria, do Brasil frente ao Uruguai e, em suma, qualquer derrota do homem brasileiro no futebol ou fora dele. (RODRIGUES, 2007, p.66).¹

1.1 O FUTEBOL NA LITERATURA

O objetivo da presente pesquisa é analisar as abordagens futebolísticas nos roteiros, contos e crônicas de Nelson Rodrigues, entre 1951 e 1970, a partir de uma perspectiva teórica psicanalítica, haja vista os traumas, recalques e obsessões observáveis em suas obras. Esse recorte cronológico se deve ao fato de que grande parte da produção do autor relacionada ao esporte – sobretudo aquelas que tratam exaustivamente do complexo de vira-latas, a que se propõe avaliar aqui, bem como os contos com futebol – datam desse período.

O contato desde muito cedo com as tragédias literárias, os escândalos da vizinhança e as atmosferas do meio jornalístico, fariam com que Nelson Falcão Rodrigues adquirisse traços em sua escrita que dificilmente se afastariam da morbidez. De acordo com o próprio autor, ao rememorar sua infância, com cerca de oito anos de idade descreveria um assassinato brutal. Tratava-se de um concurso de redação da classe, em que os alunos estariam livres para desenvolver qualquer assunto. Pois bem. Nelson falaria de um tema inédito na turma.

Minha composição era todo um gesto de amor desesperado. Eu escrevia para a professora, isto é, para o ser amado. E me lembro de que começava assim: – “A madrugada raiava sangüínea e fresca”. Confesso que fiz o plágio com um segredo terror. [...] Com oito anos incompletos, eu contava um adultério, com todos os matadouros. O marido saía e a mulher, nas barbas indignadas dos vizinhos, chamava o amante. Eu era um moralista feroz. E não fui, confesso, nada compassivo. Um dia, o marido volta mais cedo. Ao entrar em casa, vê aquele homem saltar da janela, pular o muro e sumir. A mulher caiu-lhe aos pés, soluçando: – “Não me mate! Não me mate!”. O marido agarrou-a pelos cabelos. E o que houve, em seguida, foi uma carnificina. Lembro-me de que a composição terminava assim: – “Acabou de matá-la a pontapés”.

¹ Originalmente em: *Manchete Esportiva*, 07 abr. 1956.

A professora acabou de ler e olhara para mim, atterrada (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p 145-146).

Segundo Rodrigues, o plágio se referia apenas à primeira linha do texto (“A manhã raiava sangüínea e fresca”) que pertencia a um soneto de Raimundo Correia, sugerindo que o restante da história, isto é, toda a parte funesta tenha sido criada por ele próprio. Pode ser que o pequeno autor tivesse se lembrado de alguma conversa entre os pais, ou de algum episódio na Rua Alegre, ou mesmo alguma matéria jornalística a que tenha tido acesso.

E é sob essa linha dramática que Nelson Rodrigues desenvolve suas produções, mesmo em se tratando do gênero crônica. Uma de suas características textuais se refere a trazer para os fatos “(...) um toque ficcional estilístico para que adquirissem um sentido transcendente e, conseqüentemente, alcançassem uma dimensão mítica” (SOUZA, 2006, p.13). Nelson demonstra em seus textos um desgosto com a realidade, denunciando a decadência do ser humano que vive angustiado e infeliz, sempre em busca de algum elemento que amenize o mal-estar. Logo, suas explanações, mesmo que a respeito de fatos cotidianos e personagens reais, via de regra, são passionais, acompanhadas de uma estrutura estética ímpar, carregada de imaginação.

De acordo com o inventário de Marcos de Souza (2006), quando Rodrigues inicia a jornada como cronista esportivo – em 1955 nos periódicos *Última Hora* e *Manchete Esportiva* –, era, além de polêmico, um reconhecido dramaturgo. Já contava com a encenação de *A Mulher sem Pecado* (1941); com a consagração pela peça *Vestido de Noiva* (1943); com as censuras de *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947); com o fracasso de público que foi *Doroteia* (1949); com um monólogo em *Valsa Nº6* (1951); e com a estreia de sua tragédia carioca *A Falecida* (1953). Isso sem contar a já estabelecida coluna *A Vida Como Ela É...* no jornal *Última Hora*, para o qual escrevia desde 1951.

Apesar de ser considerado um dos grandes contribuidores do desenvolvimento do teatro brasileiro, Nelson Rodrigues precisava escrever outros gêneros para sobreviver, o que lhe forçou a acumular, então, as colocações de cronista, contista, teatrólogo e, ainda, folhetinista. Sob os pseudônimos de Suzana Flag e Myrna, Nelson escreveu folhetins, com alguns intervalos, desde a primeira metade da década de 1940 até 1955, quando se iniciariam suas publicações na página esportiva. Os romances foram um sucesso de

tiragem, passando por periódicos como as revistas *A Cigarra*, *O Cruzeiro*, os jornais *Diário da Noite*, *Última Hora*, *O Jornal*, acabando na eternidade das páginas do livro – o que indica que, muito provavelmente, fora o sucesso como folhetinista que rendera ao autor a posição fixa tanto na coluna de *A Vida Como Ela É...*, quanto nas crônicas esportivas.

O fato de o teatrólogo paradoxalmente não ter conseguido ganhar dinheiro com o teatro se deu de maneira tensionada, tal como será aprofundado adiante, pois, em se tratando especialmente das décadas de 1940 e 50, havia um esforço por parte de intelectuais em romper com o modelo do chamado “teatro comercial” – isto é, que se preocupava primordialmente com o público pagante (PEREIRA, 1998). Nelson Rodrigues, apesar de ter confessado que seu interesse pelo teatro, em um primeiro instante, fora financeiro, fazia parte dos que defendiam o desenvolvimento do teatro nacional, independente do gosto da plateia, buscando o reconhecimento intelectual. Assim, tendo em vista a improvável possibilidade de se sustentar por meio do teatro, este irá aparecer imbricado em tudo o que o autor escrevesse. Segundo um processo de transferência, já que seria impossível escrever apenas peças teatrais, Nelson Rodrigues levou a crônicas, contos e mesmo romances ou matérias jornalísticas, a característica essencial dos palcos: a dramaticidade (CUNHA, 1978; ROUDINESCO, PLON, 1998).

Nesse sentido, uma particularidade do autor, incomum a outros cronistas, é a criação de personagens imaginários – sendo alguns inventados a partir de personalidades reais – na crônica esportiva. Tal é o caso do “Sobrenatural de Almeida”, personagem clássico que sempre aparecia para explicar uma jogada futebolística inexplicável, fosse esta um gol esquisito ou mesmo um resultado inesperado. Assim como o “Sobrenatural de Almeida”, as demais personagens – como o “Gravatinha”, a célebre “Grã-fina das narinas de cadáver”, o “Padre de Passeata”, os “Idiotas da Objetividade” ou as “Estagiárias de Jornal”, por exemplo – eram frequentemente lembradas nas crônicas, tornando-se familiares ao público.

Essa característica de incluir personagens e dramaticidade nas crônicas esportivas está diretamente vinculada a uma peculiaridade rodrigueana – o trânsito entre um gênero literário e outro. Parte-se da hipótese de que Nelson Rodrigues se considerava mais dramaturgo do que cronista, entretanto, pela impossibilidade de se dedicar de maneira efetiva ao teatro (ANTUNES, 2004), transformaria o futebol, na crônica esportiva, e mesmo as matérias da coluna de *A Vida Como Ela É...* em palcos onde reinaria o drama

teatral. Daí os personagens fictícios nas crônicas – como os supracitados –, ou mesmo nuances de rubricas dos roteiros nos contos.

Se Nelson Rodrigues, independentemente do gênero que escrevia, mantinha-se na intersecção entre o factual e o fictício, pode-se constatar que, assim como a dramaticidade típica do teatro rodrigueano adentra a crônica esportiva, o futebol – enquanto tema do cotidiano – também ocupou um espaço na ficção, representada pelos contos e roteiros. Desse modo, dada a proximidade entre a crônica esportiva, o conto com futebol e o roteiro, um aspecto pouco explorado pelos pesquisadores das ciências sociais², o que se soma à representatividade do autor em questão, também ao tratar de esporte, questiona-se: quais as conjunções utilizadas por Nelson Rodrigues, ao retratar o futebol nos roteiros, contos e crônicas do período entre 1951 e 1970? O esporte nos roteiros e contos é o mesmo dramatizado nas crônicas ou assume papel preponderante na psicologização de seus personagens? E, em contrapartida, esse ponto de vista psicológico acerca dos personagens adentra a crônica esportiva?

Em fins da década de 1930, bem como ao longo das de 40 e 50, prevalecia em torno do futebol a iniciativa de um elemento autenticamente nacional, cujas raízes foram estabelecidas por Gilberto Freyre – em sua reflexão sobre as relações entre a casa-grande e a senzala –, e disseminadas por cronistas esportivos, baseados no exemplo do futebol (HELAL, GORDON JR, 2001). Entre os principais literatos freyreanos, estão José Lins do Rego, Mário Filho e também Nelson Rodrigues. Cabe ressaltar que a passagem do futebol ao profissionalismo, que corresponde, sobretudo, ao cenário da década de 1930, era um momento em que se consolidava não só o esporte, mas também, a crônica esportiva (MARQUES, 2000). Segundo a ideia recorrente, pautada na campanha promovida por Nelson Rodrigues, a crônica esportiva se estabeleceria, definitivamente, devido à considerável contribuição de Mário Filho, entre as décadas de 40/50. Perspectiva esta aderida por muitos autores:

² Grande parte dos trabalhos a respeito do futebol na obra de Nelson Rodrigues o relaciona a um ideal de identidade brasileira, pautada nas proposições de Gilberto Freyre e exemplificada pelo estilo de jogo do mestiço. Nesse rol de trabalhos, pode-se citar: “Do complexo de vira-latas ao homem genial: o futebol como elemento constitutivo da identidade brasileira nas crônicas de Nelson Rodrigues, João Saldanha e Armando Nogueira”, de Luiz Borges; “Nelson Rodrigues leitor de Gilberto Freyre: o projeto teatral rodrigueano em aliança com a Sociologia freyreana”, de Henrique de Gusmão; “O Futebol em Nelson Rodrigues”, de José Marques; e ““Com Brasileiro Não Há Quem Possa”: futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues”, de Fátima Antunes.

O percurso percorrido pelo futebol entre o amadorismo e o profissionalismo tem sua similaridade na trajetória da imprensa esportiva. Até o início da década de 40, o cronista esportivo ocupava a posição mais baixa na hierarquia dos jornais. Com a atuação de Mário Filho, houve a valorização do *métier* do analista e do repórter esportivo, a partir de seu trabalho com a promoção de competições, eventos, notícias e fatos – em suma, do próprio espetáculo. A invenção do profissional, donde temos uma múltipla simbiose: o jornal a criar a demanda para a produção do evento, e este a fornecer elementos para a atuação do homem na imprensa esportiva (MARQUES, 2000, p.17).

É nesse contexto que o futebol, enquanto objeto nacional, se insere como uma tradição inventada³ (HOBSBAWM; RANGER, 1997), estabelecida e reforçada por literatos⁴, através das crônicas⁵, principalmente. A partir da observação do que vinha a ser um fenômeno social das massas, intelectuais passaram a refletir sobre alguns dos dilemas envoltos na sociedade brasileira, expressando-se por meio de produções artísticas das mais variadas – embora não fosse comum à época, podem-se citar aqui peças teatrais, contos, romances, poesias e mesmo pinturas.

Assim como Mário Filho, José Lins do Rego mantinha uma relação bastante próxima a Gilberto Freyre, permeada por uma admiração recíproca. O primeiro defendia o futebol de maneira “radical”, tratando de questões da constituição da raça e identidade brasileiras, bem como reafirmando a história do futebol de maneira quase literária, aos moldes dos ensaios produzidos por Freyre. Ao título de *O Negro no Futebol Brasileiro*, Mário Filho buscou mostrar a participação do futebol na formação de uma nação integral, a partir das relações raciais no esporte que, para o autor, teriam superado as tensões uma vez existentes. É o que explicam Helal e Gordon Jr:

Como num quebra-cabeça, partindo de “causos” (alguns talvez fictícios) da tradição oral do futebol, Mário Filho teria recortado e montado uma estrutura narrativa, cujo objetivo era mostrar como o futebol teve uma participação decisiva na democratização racial e, portanto, na construção de uma nação integral (HELAL, GORDON JR, 2001, p.53).

³ Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, RANGER, 1997, p.9).

⁴ Tais como Coelho Netto, João do Rio, José Lins do Rego, Mário Filho, Armando Nogueira.

⁵ Pode-se entender a crônica como um gênero híbrido, representando uma mistura entre jornalismo e literatura, que deriva dos folhetins (CANDIDO, 1992). Sobre tal gênero, tratar-se-á com maior profundidade no capítulo 4 desta dissertação.

Tal narrativa acerca do futebol une as lembranças pessoais do autor a uma pesquisa baseada em fontes orais, e é com base neste ensaio que José Lins do Rego e Gilberto Freyre enxergam dois fenômenos derivados do futebol – o legado étnico negro e a música incorporada ao modo de jogar (HOLLANDA, 2003). Desse modo, um dos principais elementos identitários colocados é a miscigenação brasileira, que antes causava vergonha e era tratada como responsável pelo atraso do país, mas que, no futebol, teria se caracterizado como o motivo dos bons resultados diante dos demais países (SOARES; LOVISOLO, 2003). Freyre debate não apenas sobre a necessidade de se estabelecer uma identidade brasileira, mas também, elaborou uma tese a respeito do que viria a ser uma brasilidade, pautada na cultura, representada por comportamentos como a malemolência e a criatividade. É neste sentido que a escolha do futebol como expressão do povo brasileiro se encontra com a perspectiva freyreana: como um traço essencial e positivo da formação da sociedade brasileira (FACINA, 2004).

Ora, Nelson Rodrigues mantinha laços estreitos a Freyre, Zé Lins e Mário Filho, além de ser um apaixonado pela seleção brasileira, tratando-a como a própria pátria em chuteiras, possivelmente num amálgama entre sua paixão de torcedor e a defesa de uma identidade nacional. Mas será que essa atribuição de um caráter nacional ao futebol brasileiro estava no sentido de disseminar um ideal, assim como o fizeram os cronistas de seu círculo? Ou queria apenas levar aos demais torcedores o seu ufanismo diagnosticado no esporte?

As fontes analisadas neste estudo foram o roteiro da peça *A Falecida*, os contos de *A Vida Como Ela É...* e as crônicas esportivas. O roteiro de *A Falecida* foi escrito em 1953 e se encontra publicado na coletânea “Teatro Completo de Nelson Rodrigues”, de 2003, pela editora Nova Aguilar – cabe lembrar que a mesma editora já havia publicado tal coletânea em 1993. Os contos, por sua vez, foram publicados diariamente na coluna *A Vida Como Ela É...*, que estreou em 1951, no jornal *Última Hora*, permanecendo até o ano de 1961. Alguns textos utilizados estão disponíveis apenas no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, mas outros foram publicados em livros, como por exemplo, a editora Companhia das Letras que, sob orientação de Ruy Castro, em 1999 lançou *A vida como ela é... – o homem fiel e outros contos* e *A coroa de orquídeas – e outros contos de A vida como ela é...*, que reúnem 95 dentre os cerca de mil contos escritos por Nelson. Ou, ainda, a

edição de dois tomos da J. Ozon Editor, com data de 1961, com 58 histórias até então inéditas. As publicações mais recentes são da editora Agir: *A Vida Como Ela É... Cem contos escolhidos*, no ano de 2006, e *Eu não tenho culpa que a vida seja como ela é*, uma compilação de 39 contos inéditos, no ano de 2009. Por fim, as crônicas esportivas publicadas entre 1955 e 1970, reproduzidas nos livros *À Sombra das Chuteiras Imortais* (1993), *A Pátria em Chuteiras* (1994) e *O Berro Impresso das Manchetes* (2007).

1.2 HISTÓRIA, LITERATURA E PSICANÁLISE

A fim de solucionar as questões levantadas previamente, fez-se necessário o uso da análise literária, optando pela proposta de Antonio Candido (1992, 2000), que considera tanto as questões do texto por si só, quanto os aspectos do contexto que, inevitavelmente, permeiam a obra. E explica-se o motivo de tal escolha.

No que diz respeito à literatura e sua relação com a História, existem vertentes que defendem a relação amalgamada entre ambos, ou seja, as obras literárias seriam um reflexo puro da realidade de seu tempo; porém, no outro extremo, há uma corrente que nega o aspecto social da obra, estabelecendo o que seria uma total autonomia do escritor (CAPRARO, 2007). A primeira defende a literatura enquanto uma “evidência histórica”, cuja análise deve ser pautada em dois aspectos essenciais, sendo eles: (1) as condições de produção e (2) a negação da transcendência da obra – segundo a alegação de que, por mais técnica que seja, toda fonte escrita carrega uma determinada subjetividade (CHALHOULB & PEREIRA, 1998). A segunda, por sua vez, tem como adeptos, em sua maioria, críticos literários e trata a literatura, bem como as demais produções artísticas, desconsiderando o contexto, o autor e tudo o que for “externo” à obra; defendendo, portanto, a análise sob parâmetros estéticos (FOUNTIUS In LIMA, 2002).

Concorda-se com Chalhoulb e Pereira quanto ao fato de que as fontes, sejam documentos oficiais ou depoimentos, não estão isentas a intenções, tampouco a interesses. Entretanto, é importante considerar que algumas produções estão mais sujeitas ao contexto do que outras. A literatura, enquanto arte, além da particularidade relativa ao autor, que é impressa a qualquer fonte, conta com o descompromisso com a realidade, isto é, utilizando-se de elementos estéticos que muitas vezes se sobrepõem a uma relação com o contexto em

que estão inseridas. Por isso a necessidade de tratá-la como uma fonte distinta, por vezes, mais próxima à ficção.

Daí o motivo de se utilizar dos preceitos de Antonio Candido (2000), que considera tanto essa autonomia do autor (texto) quanto a influência do contexto social em que este está inserido, já que a história de um livro pode, por vezes, confundir-se à realidade do escritor:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o **externo** (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, **interno** (CANDIDO, 2000, p. 5-6 – grifos do autor).

Candido aponta para uma fusão entre texto (estética literária e a autonomia do autor) e contexto (elementos históricos e sociais) como a constituinte da obra literária, cabendo ao pesquisador, portanto, compreender como o contexto social – bem como os aspectos biográficos do escritor – se manifesta nas obras. Assim, quanto à literatura e à vida social, cabe, ainda, considerar a inter-relação entre a posição do artista, a configuração da obra e o público (CANDIDO, 2000, p.22-32). A posição do autor aparece como parte da estrutura da sociedade e, sendo assim, cabe verificar o papel que aquele ocupa nesta. Este papel irá interferir diretamente na configuração da obra, a qual depende do artista e da sua posição social – sabendo que os valores e ideologias do autor (por exemplo) terão atribuições fundamentais no conteúdo do texto a ser analisado. E, além disso, do mesmo modo que os elementos supracitados, o receptor da obra (sobretudo literária) sofre influências sociais e dá sentido a esta, ligando-a ao seu próprio autor. Cabe destacar que o presente estudo se utiliza apenas da perspectiva da inserção social do artista (como elemento secundário), enquanto um fator externo que se faz interno no texto, direcionando, portanto, o conteúdo da produção (que é o foco da pesquisa). A recepção do público não adentra os meandros da investigação proposta.

Ainda sobre os elementos do texto:

O diagnóstico deste fator **interno** se dá através do entendimento do conjunto da produção do autor: as temáticas mais abordadas, sua forma de entendimento do tema, sua facilidade – ou

não – para mudar de opinião, enfim, sua personalidade literária. Assim, de acordo com os postulados de Antonio Candido, trata-se de uma interpretação profunda da estética que acabou incorporando a ‘dimensão social’ como conteúdo da obra (CAPRARO, 2007, p. 15-16 – grifo do autor).

Isto é, a produção literária não existe apenas em si ou por si, estando sujeita a interferências do meio no qual o autor se insere e, conseqüentemente, a influências pessoais deste. Assim, a História, sem ser revelada como tal, é o que orienta a visão de mundo do escritor, cuja observação referente ao homem e sua humanidade faz-se perceptível no texto de ficção (CHAVES, 1999). Nesse sentido, a necessidade não de abordar questões estéticas puramente, mas de compreender como os aspectos históricos / contextuais foram expostos esteticamente na obra. Ou seja:

A exigência metodológica que se faz, contudo, para que não se regreda a posições reducionistas anteriores, é de que se preserve toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social (SEVCENKO, 1999, p.20).

Sevcenko (1999) também reafirma o fato de o historiador ocupar-se da realidade ao passo que o literato mantém-se próximo da possibilidade. Mesmo que não haja um compromisso deste com as vias de fato, o contexto sócio-histórico é interpretado pelo autor e se manifesta na obra de maneira artística, quando acaba por se estabelecer como um elemento da estrutura do texto. A intensidade dessa manifestação é diretamente influenciada pelo gênero literário, a escola a que pertence o autor, bem como às características de escrita deste⁶. Desse modo, Antonio Candido (2000) aponta elementos de envolvimento e distanciamento que definiriam o nível de proximidade aos temas do texto, o qual estaria diretamente relacionado ao gênero literário de que se trata. A poesia e a crônica seriam, por exemplo, dois extremos nesse sentido, pois a primeira tenderia muito mais a focar nos aspectos estéticos da construção textual, tornando a obra distante ao seu contexto; ao passo que a segunda estaria mais sujeita à passionalidade do autor, pelo fato de estar próxima ao cotidiano, haja vista o seu vínculo com a notícia, o que acaba por envolver o texto ao seu contexto (CAPRARO, 2007). Entretanto, há de se considerar a existência de

⁶ Sabendo da importância do gênero na análise da literatura, optou-se, nesta pesquisa, por caracterizar o roteiro, o conto e a crônica (gêneros a serem abordados no estudo) detalhadamente em seus respectivos capítulos.

poesias (bem como outros gêneros, que se mostram mais distantes do cotidiano) que trazem em seu bojo uma forte crítica social, ou apenas um retrato próximo ao contexto⁷. Ora, sob essa perspectiva de que os gêneros não se comportam de maneira estanque, segundo seu enquadramento, há de se supor a importância do autor no que se refere ao envolvimento/distanciamento, haja vista a autonomia do escritor, bem como a personalidade literária de que se falou acima, definindo se a obra estará imbuída de valorização estética, de social ou de ambas.

Referindo-se ao gênero literário, Ginzburg (2004) estabelece o que seria a *literatura de fronteira*⁸, correspondente a narrativas com determinado grau de proximidade ao contexto e que, por isso, se situam na linha tênue entre ficção e realidade. O autor sugere a existência de gêneros literários que se aproximam das Ciências Sociais, pela tendência em fundir os elementos ficcionais da literatura aos elementos do contexto da obra. Aqui se poderiam destacar três gêneros: o romance histórico, o ensaio de cunho sociológico e a crônica (CAPRARO, 2007). Ao mesmo tempo em que o romance histórico estabelece uma narrativa fictícia, ele a amarra à realidade histórico-social, ora por meio de um personagem, ora pelo contexto dado à trama, que coincide ao contexto do autor. Desse modo, pode-se dizer que,

Daí advém, para a modernidade, uma lição importante, que diz respeito à própria definição do romance histórico. Por si só não é histórica aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica (CHAVES, 1999, p. 21).

Ao datar cronologicamente o mundo imaginário dos personagens, o romance histórico revela códigos e funcionamentos da sociedade em que a obra se insere, tratando, portanto, da História por meio da ficção⁹.

⁷ Como por exemplo, os poemas *Ode ao burguês*, de Mário de Andrade; *Pensão familiar*, de Manuel Bandeira; *Congresso internacional do medo*, de Carlos Drummond de Andrade; e *Romance XXI ou das ideias*, de Cecília Meirelles.

⁸ A noção de fronteira não se refere a um muro, mas a um espaço de intersecção que permite a circularidade entre os campos, não havendo parâmetros que possibilitem a delimitação dessa fronteira.

⁹ Pode-se citar como exemplos de romance histórico: *Senhora*, de José de Alencar; *Terras do sem fim* e *Os subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado; *Esau e Jacó*, de Machado de Assis; *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos; *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo; entre outros.

O ensaio de cunho sociológico, por sua vez, não se vincula à ficção, mas é bastante próximo à estética da literatura. Trata-se de uma tese sócio-cultural, cuja linguagem se aproxima mais da literatura do que da linguagem acadêmica, além do fato de o autor se pautar mais em suas próprias lembranças do que no uso de fontes. Assim, “As obras deste gênero geralmente causam um grande impacto social – pois apresentam, em se tratando de público leitor, um alcance maior do que a produção acadêmica e, na mesma proporção, uma tensa polêmica em torno do seu conteúdo e enquadramento” (CAPRARO, 2007, p. 23)¹⁰.

A crônica, tal como se aprofundará no capítulo a seguir, assume o caráter fronteiriço pelo fato de estar vinculada à notícia do jornal. Sua publicação diária em periódicos se utiliza da estética literária, dificilmente sem deixar de se referir ao cotidiano exposto no jornal. Daí sua posição na fronteira entre ficção e realidade: a crônica acrescenta literatura ao comentário do dia-a-dia, tratando da notícia sem abandonar a ficção.

Cabe lembrar que essa literatura de fronteira não se define exclusivamente sob a perspectiva do gênero textual, mas também segundo um estilo próprio do autor. Tal é o caso de Nelson Rodrigues que, como exposto anteriormente, trafega constantemente entre os limites do contexto e os da ficção, tornando seus contos, roteiros e crônicas com características quase indistintas, ora acrescentando personagens inventadas na crônica, ora utilizando-se de elementos contextuais – como o jogo de futebol – nos contos e roteiros. Dessa maneira, em se tratando da obra rodrigueana, pode-se falar em “roteiro e conto do cotidiano” que, assim como no caso do romance histórico, não remetem apenas ao ficcional, mas também tratam da realidade, ora por meio dos personagens, ora pelo contexto que se desenha no drama. Sabendo dessa característica de Nelson Rodrigues, pode-se arriscar a considerar tanto seu roteiro como os contos de *a Vida Como Ela É...* enquanto gêneros fronteiriços. É certo que a “hipérbole exagerada” (MARQUES, 2000) do autor estabelece sua obra em um nível imaginário, ficcional; entretanto, ela vem carregada de personagens irrealis, cujos comportamentos estão atrelados a um contexto social e histórico.

Ora, sobre as personagens literárias, pode-se dizer que estas assumem “máscaras”, isto é, caracterizações/comportamentos propostos pelo autor, que traduzem “a corrupção

¹⁰ *Casa Grande & Senzala e Sobrados e mocambos*, de Gilberto Freyre; *O Negro no Futebol Brasileiro*, de Mário Filho; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, encaixam-se como exemplos de ensaio de cunho sociológico.

das relações humanas, a cidadania sempre se opõe à verdade íntima dos indivíduos, abrindo espaço para os recalques e as repressões” (CHAVES, 1999, p.28). Ou seja, toda a reflexão intrínseca do personagem permite uma leitura histórica, correlacionando o social ao afetivo, o que pode ser permitido a partir de uma visão psicológica, vinda de dentro para fora da obra. No caso das personagens dos contos e roteiros de Nelson Rodrigues, os dramas se concentram em um problema social relacionado, sobretudo, à dificuldade nas relações opressivas da sociedade que resultariam em um mal-estar, psicologicamente ocasionado.

Tal como aponta Chaves (1999), há uma espécie de “fio subterrâneo” que une o ensaio e a ficção, a poesia e a investigação histórica. O fio subterrâneo de que Nelson se utiliza é o mal-estar da civilização, causado pela renúncia a prazeres socialmente condenáveis. Daí a perspectiva de que os conceitos da teoria psicanalítica podem auxiliar no desvendamento da obra rodrigueana.

As reflexões expostas por meio dos personagens – ou mesmo no que se refere a um elemento, como o futebol – podem ser consideradas manifestações inconscientes do autor, sobre uma ideia que lhe permanece desconhecida (FREUD, 1975); ou voluntárias, as quais acabam desenroladas no texto de modo sutil, revelando anseios nem sempre percebidos. Isto é:

Para empregar uma expressão de Freud, a obra literária torna-se, assim, “uma mina” em que é possível compilar as táticas históricas relativas a circunstâncias e caracterizadas pelas “deformações” que elas operam em um sistema social e/ou linguístico (CERTEAU, 2011, p.99).

Embora determinados pesquisadores se oponham ao uso da Psicanálise na pesquisa histórica, em especial a Freud, devido ao seu interesse pelas pulsões instintuais internas, julgadas por alguns como “não-observáveis”, Peter Gay defende que tais pulsões são sim observáveis (GAY, 1989). A natureza do raciocínio das proposições psicanalíticas se dá a partir do teste experimental, o qual é direto, inferencial e, por vezes, questionável; isto é, não se trata de uma teoria em que o experimento possa testá-la de forma conclusiva. Entretanto,

É apenas após o reconhecimento do historiador pelo que a psicanálise tem de potencial para explicar o comportamento grupal e a interação contínua entre mundo e mente, que ele pode

sentir-se pronto para incorporá-la aos seus métodos de investigação e integrá-la à sua visão do passado (GAY, 1989, p.23).

Sob essa perspectiva, admite-se que a disciplina História pode se utilizar da Psicanálise não com o intuito de psicanalisar fontes ou sujeitos históricos, mas enquanto um instrumento metodológico, no sentido de fazer uso de alguns dos conceitos que proporcionam descrições precisas dos atos mentais observáveis (GAY, 1989). De acordo com o que aponta Ruth Brandão (1996), a arte literária é um lugar privilegiado em que o inconsciente se encena, constituindo-se por meio da linguagem. Como exposto previamente, a análise literária, proposta aqui, confere não só a realidade histórico-social (contexto), mas também as interferências pessoais/estilísticas do autor (texto), sendo estas últimas carregadas de toda a subjetividade intrínseca ao escritor. E essa é “a grande armadilha da arte literária: a criação de um lugar imaginário que se propõe como real, não o sendo. Mesmo os textos que se pretendem fiéis retratos da realidade são criações, construções que se fazem na linguagem” (BRANDÃO, 1996, p. 34). Construções estas que podem ser aprofundadas com o apoio da Psicanálise, sem deixar de lado as pistas – no caso, os contos e roteiros –, já que esta acaba sendo um bom exercício da investigação indiciária. Assim, não se intenta reduzir a Psicanálise a uma terapia individual, mas utilizar-se do privilégio atribuído à história pessoal de um indivíduo, para recair em um tipo de sociedade, pois, por exemplo:

A noção de pulsão de morte permitiu, no plano clínico, explicar como um sujeito se coloca, inconscientemente e de maneira repetitiva, em situações dolorosas, extremas ou traumatizantes, que reatualizam para ele experiências vividas anteriormente. Mas, do ponto de vista antropológico, serviu também para definir a essência do mal-estar da civilização, que se confronta permanentemente com os princípios de sua própria destruição. O crime, a barbárie e o genocídio são atos que fazem parte da própria humanidade, daquilo que é característico do homem (ROUDINESCO, 2000, p. 122-123).

De forma similar ao teatro, a literatura também estabelece a catarse¹¹, uma vez que os personagens representam um meio de economizar as transgressões recalcadas (KAUFFMANN, 1996) dos espectadores / leitores. Essa economia também atinge aos

¹¹ Freud trata a catarse como um “processo de purgação ou eliminação das paixões que se produz no espectador quando, no teatro, ele assiste à representação de uma tragédia” (ROUDINESCO, PLONN, 1998, p.107). Ou seja, refere-se a um “expurgo” ou uma “purificação” não relacionada apenas ao teatro, como também a outras atividades de entretenimento.

autores, que revelam seus próprios recalques, traumas, ambivalências e mesmo as pulsões reprimidas do id. Nesse sentido, os elementos subjetivos, que acabam por se tornar internos ao texto, podem ser desvendados com o auxílio dos conceitos da teoria psicanalítica. E é no sentido de tornar as circunstâncias mencionadas acima menos “deformadas”, que se estabelece a contribuição da Psicanálise – enquanto uma teoria interpretativa de processos simbólicos.

Todos os conceitos essenciais para tal noção interpretativa giram em torno da ideia de consciente – isto é, aquilo sobre o que se tem conhecimento –, e inconsciente – por sua vez, aquilo sobre o que não se tem controle nem consciência. Segundo Freud (1975, p.25), “temos dois tipos de inconsciente: um que é latente, mas capaz de tornar-se consciente, e outro que é reprimido e não é, em si próprio e sem mais trabalho, capaz de tornar-se consciente”¹². Assim, ao latente se chamaria *pré-consciente*, ao passo que o reprimido se chamaria *inconsciente*. Cabe salientar que os elementos presentes no inconsciente, ou no pré-consciente, já pertenceram ao consciente do indivíduo, mas que por algum motivo foram reprimidos. Nesse sentido, “Formamos a idéia de que em cada indivíduo existe uma organização coerente de processos mentais e chamamos a isso o seu ego” (FREUD, 1975, p.26-27), e esse ego se liga à consciência, controlando, ou mesmo reprimindo os impulsos para o mundo externo. Freud propõe, inclusive, substituir a antítese “consciente x inconsciente” por “ego coerente x o que é reprimido”.

Segundo tais preceitos, compreende-se o *id*, como totalmente amoral; o *ego*, como uma parte do id que se esforça em ser moral; e o *superego*, que pode ser supermoral, tornando-se tão cruel quanto o id (FREUD, 1975). Isto é, quanto mais o homem controla sua agressividade para com o exterior, mais severo ele se torna no seu ideal de ego (a que se chama superego). Assim, o ego, enquanto elemento fronteiro, é ameaçado por três perigos: o mundo externo, a libido do id e a severidade do superego...

(...) o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio da realidade. Para o ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe ao instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id que representa as paixões (FREUD, 1975, p.37).

¹² Poder-se-ia, ainda, pensar em terceiro tipo de inconsciente, que abrange elementos / memórias que não foram reprimidos, pois, segundo Sigmund Freud, tudo o que é reprimido é inconsciente, embora nem tudo o que é inconsciente é reprimido. Mais detalhes em: *O ego e o id*, 1975.

Ainda entre as descrições precisas dos atos mentais reais, têm-se alguns conceitos que se percebem na obra de Nelson Rodrigues. O primeiro deles é o *complexo*, que se refere a “fragmentos soltos de personalidade ou grupos de conteúdo psíquico separados do consciente e que têm um funcionamento autônomo no inconsciente” (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 123), de onde podem exercer influência sobre o consciente. Ou seja, tratar-se-ia de um comportamento adotado representativo de algum fracasso vivenciado. Sob a terminologia freudiana, o termo em questão é associado a apenas dois conjuntos de representações – o complexo de Édipo e o de castração.

Um segundo conceito se refere à noção de *transferência*.

Termo progressivamente introduzido por Sigmund Freud e Sandor Ferenczi (entre 1900 e 1909), para designar um processo constitutivo do tratamento psicanalítico mediante o qual os desejos inconscientes do analisando concernentes a objetos externos passam a se repetir, no âmbito da relação analítica, na pessoa do analista, colocado na posição desses diversos objetos (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 766-767).

Sigmund Freud constatou que esse papel seria desempenhado pelo paciente em relação ao psicanalista e vice-versa, e tal conceituação seria complementada por autores como Jacques Lacan e Melanie Klein, tratando a transferência como um objeto que inconscientemente reflete outro objeto ou mesmo uma encenação da realidade do inconsciente (ROUDINESCO, PLON, 1998). Essa “substituição” também pode ser aplicada em outros contextos, que não a consulta ao analista, como situações do cotidiano que são expostas (e, por vezes, resolvidas) no texto literário, por exemplo.

O processo de transferência pode acontecer em decorrência de uma *pulsão* reprimida, isto é, algo que não pode se concretizar e, por isso, precisa ser substituída. Por pulsão “podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do “estímulo” que é produzido por excitações isoladas vindas de fora” (FREUD, 1996b, p.102). Ou seja, a pulsão se refere a estímulos instintivos intrínsecos, provocados pelo id, os quais são, via de regra, reprimidos.

Essa repressão de estímulos, ou mesmo da lembrança de situações traumáticas¹³, por vezes acarreta duas outras situações: o recalque e a obsessão. O *recalque*, um dos termos mais recorrentes na obra de Nelson Rodrigues, “designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as idéias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer” (ROUDINESCO, PLON, 1998, p.647). Em outras palavras, refere-se à repulsa em admitir os aspectos penosos ou os fracassos da realidade – daí então a fuga da lembrança desagradável. Pode-se, ainda, pensar o recalque como um processo que, via de regra, está presente no pré-consciente ou no consciente, podendo voltar à memória a qualquer momento. Nesse sentido, o recalque representaria um desvio das lembranças desagradáveis. Isto é, assim como o nariz desvia dos objetos fétidos, o pré-consciente e o consciente se desviam da lembrança que causa desprazer (ROUDINESCO, PLON, 1998). Uma variável do recalque pode ser a *racionalização*, que se refere a uma “justificação racional (nos planos lógico ou moral) apresentada pelo sujeito de uma ação ou de uma atitude cujas motivações (inconscientes) lhe são inacessíveis” (MIJOLLA, 2005, p. 1538); como por exemplo, justificar o temor de contrair câncer pelo histórico familiar, ou explicar a compulsão por limpeza com motivos sanitários. As *obsessões*, por sua vez, são acusações, relacionadas ao ato sexual na infância, que reaparecem sob uma forma transformada, sob a interferência da repressão. Freud (1996a) atribui a obsessão ao ato sexual, alegando que esta representaria um substituto à determinada experiência de natureza sexual. Assim, observou em alguns de seus pacientes que:

(...) a representação original foi substituída, mas não por outra representação – foi substituída por atos ou impulsos que serviram originalmente como medidas de *alívio* ou como procedimentos *protetores*, e que são agora grotescamente associados a um estado emocional que não lhes é adequado, mas que permaneceu inalterado e continuou a ser tão justificável quanto em sua origem (FREUD, 1996a, p.43).

Esses procedimentos protetores, sob a forma de acusações, se dão por meio de ideias constantemente repetidas e retomadas.

¹³ A ideia de *trauma* (psíquico) se refere a um *afeto do susto*, isto é, experiências desagradáveis vivenciadas numa idade inicial e esquecidas mais tarde, as quais podem formar sintomas de histeria e neurose (CUNHA, 1978). Essas experiências desagradáveis, que repousam no inconsciente humano, também podem ser causadoras de recalques e obsessões.

Pautando-se em tais preceitos, o futebol foi investigado em três momentos, definidos pelos gêneros tratados. Desse modo, o segundo capítulo, *Dramas, tragédias, farsas e comédias na crônica esportiva* – volta-se à crônica rodrigueana, enquanto um gênero cuja escrita se aproxima do teatro, e se busca observar as variações quanto à teoria desenvolvida por Nelson Rodrigues, a respeito do complexo de vira-latas, exemplificada por meio do futebol. O terceiro capítulo, por sua vez, *O Futebol em Três Atos*, trata do roteiro de *A falecida*, abordando a inserção do dramaturgo no meio intelectual e artístico, bem como de aspectos biográficos, retomados nas demais análises. E, por fim, *A Vida Como Ela É... entre calções e chuteiras*, aborda o conto com futebol – de características muito próximas à crônica esportiva – tratando das particularidades relativas ao jornal *Última Hora*, que recaíam sobre Nelson Rodrigues, bem como as especificidades do gênero conto.

2 DRAMAS, TRAGÉDIAS, FARSAS E COMÉDIAS NA CRÔNICA ESPORTIVA

Vejam vocês em que dá a mania da justiça e da objetividade! Um cronista apaixonado havia de retocar o fato, transfigurá-lo, dramatizá-lo. Daria à estúpida e chata realidade um sopro de fantasia. Falaria com os arreganhos de um orador canastrão. Em vez disso, os rapazes cingiram-se a uma veracidade parva e abjeta. Ora, o jornalista que tem o culto do fato é profissionalmente um fracassado. Sim, amigos, o fato em si mesmo vale pouco ou nada. O que lhe dá autoridade é o acréscimo da imaginação (RODRIGUES, 1994, p. 11-12).¹⁴

2.1 O GÊNERO LITERÁRIO, O ESPORTE E UM IDEAL IDENTITÁRIO

Nelson Rodrigues, filho do polêmico jornalista Mário Rodrigues, desde muito cedo desempenhou pequenas funções¹⁵ nos jornais do pai. No último deles, o sensacionalista *Crítica*, Nelson trabalhava na página policial, colhendo depoimentos na cena do crime e os retratando na notícia com certo grau de ficção, a fim de tornar as histórias mais interessantes (CASTRO, 1992). Antes disso, em *A Manhã*, o jovem repórter de apenas 13 anos já se deslumbrava, sobretudo, com os casos de crimes passionais – em especial, pactos de morte entre casais –, que lhe despertaram uma atração que permaneceria em sua vida adulta, sendo frequentemente retratada em seus contos e roteiros. Essa permanência, justificada por Sigmund Freud, ao tratar de complexos patogênicos e desejos reprimidos dos neuróticos¹⁶, se estabelece pelo fato de que “[...] foram os desejos duradouros e reprimidos da infância que emprestaram à formação dos sintomas a força sem a qual teria decorrido normalmente a reação contra traumatismos posteriores. Estes potentes desejos da infância hão de ser reconhecidos, porém, em sua absoluta generalidade, como sexuais”

¹⁴ Originalmente: O passarinho, *Manchete Esportiva*, 31 mar. 1956.

¹⁵ Já em 1925, Nelson Rodrigues trabalhava na página policial do jornal *A Manhã*, do qual Mário Rodrigues era sócio. No começo, sua função era apenas fazer a ronda das delegacias por telefone, mas também escreveu algumas matérias. Em 1926, criou o seu próprio jornal, que sobreviveu cinco números: *A Alma Infantil*, que seguia os padrões do jornal do pai e era, inclusive, impresso nas máquinas de *A Manhã*. No jornal *Crítica*, Nelson Rodrigues compunha a “Caravana do *Crítica*”, escrevendo as matérias policiais, bem como indo ao local do crime (especialmente quando se tratava de um crime passionais), para a obtenção de informações (CASTRO, 1992).

¹⁶ Existem três categorias gerais para enquadrar os indivíduos de acordo com a teoria psicanalítica: os sociopatas (Freud usava o termo psicopata), os psicóticos e os neuróticos. Os neuróticos são todas as pessoas “normais”, com seus problemas (recalques, transferências, complexos, etc.) – em que se pode incluir Nelson Rodrigues. E esta é a única categoria que permite o tratamento pela psicanálise, isto é, pautado no diálogo, pois os sociopatas não sofrem a ação das inibições do superego, apenas fingem sofrê-las e, portanto, também simulariam um diálogo; ao passo que os psicóticos seriam as pessoas que sofrem de alucinações, vivendo como que em uma realidade própria (FREUD, 1978).

(FREUD, 1978, p.26)¹⁷. O contato de Nelson Rodrigues com os crimes, junto aos prováveis incidentes do complicado desenvolvimento da função sexual infantil, definiriam de modo inconsciente o comportamento de Rodrigues quanto a determinados assuntos, o que se refletiria em seus enredos de ódio e paixão.

Já na década de 1930¹⁸, Nelson Rodrigues foi repórter esportivo do jornal *O Globo*, porém os textos não eram assinados, sendo necessário recorrer às particularidades da escrita ou mesmo às fotos, do repórter e do entrevistado, dispostas ao lado da matéria (SOUZA, 2006). Entretanto, de acordo com o inventário da obra rodrigueana, elaborado por Marcos Francisco de Souza (2006), é a partir da metade da década de 1950, que o já conhecido dramaturgo se (re)apresenta como cronista. Ainda segundo Souza, foram palcos da crônica de Rodrigues o jornal *Última Hora* e a revista *Manchete Esportiva*, a partir de 1955; o *Jornal dos Sports*, no qual inaugura a coluna diária em 1958; o jornal *Diário da Noite*, entre 1961 e 62; retornando para *O Globo* nos anos 1960 e 70 (SOUZA, 2006, p.64).

Assim como muitos outros escritores – como Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, José de Alencar, João do Rio, José Lins do Rego, Mário e Oswald de Andrade –, Nelson Rodrigues não se dedicou exclusivamente à crônica. Talvez essa ausência de exclusividade voltada a tal gênero se explique pelo fato de este possivelmente representar uma maneira de complementar a renda mensal¹⁹, ou mesmo por não se tratar de um “gênero maior”, o que prejudicaria o reconhecimento do literato no meio intelectual.

Ora, a crônica, tratada como um gênero literário de menor grandeza – tendo em vista sua posição na intersecção entre literatura e notícia –, nasceu do jornal e, portanto, uma de suas principais características é exatamente a mesma efemeridade atribuída às manchetes. Sobre a origem da crônica moderna, Antonio Candido (1992) coloca o decênio de 1930 como o momento quando esta se estabelece no Brasil. Enquanto um gênero genuinamente brasileiro, a crônica teria derivado dos folhetins, os quais foram reduzindo de

¹⁷ Freud valorizou a infância e o início da adolescência como o princípio de determinadas condutas em caráter permanente, sendo a principal crítica geral ao autor, pois todo o transcurso pessoal é norteado pela sexualidade (FREUD, 1996e).

¹⁸ Tem-se, ainda, a referência de três crônicas publicadas no jornal da família Rodrigues, o *Critica*, em 1929. Tais textos fazem parte da coletânea organizada por Nelson Rodrigues Filho, intitulada “O Profeta Tricolor – cem anos de Fluminense”, de 2002.

¹⁹ Entre os poucos literatos que se dedicaram exclusivamente à crônica (esportiva), podem-se citar Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e João Saldanha (CANDIDO, 1992; CAPRARO, 2007).

tamanho e deixando de informar, ou comentar, para apenas divertir – muito embora não deixe completamente de fazê-lo.

Apresentando-se como literatura de fronteira (GINZBURG, 2004), as crônicas colocam aos leitores a tênue relação entre ficção e realidade, entre a literatura e o acontecido no dia anterior, sendo “de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo. Não fosse senão por essa razão, já seria justo que delas se ocupassem os historiadores” (NEVES In Candido, 1992, p. 82). Não trazendo, portanto, um distanciamento tão enfático do cotidiano.

Mesmo podendo sair do tablóide para o livro e se eternizar, a crônica traz uma linguagem bastante próxima àquele: não tão literária, mas também não tão objetiva. Haja vista a amplitude de seu público, utiliza uma linguagem pouco carregada, sendo mais acessível sua compreensão. Assim, “Num país como o Brasil, onde se costumava identificar a superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias (...)” (CANDIDO, 1992, p. 16). E é a partir dessa leveza de linguagem que ela se torna mais acessível e, por consequência, comunica de maneira mais efetiva sobre a visão do dia-a-dia (isto é, dos fatos). Desse modo, a crônica se fixaria como um ótimo catalisador não só de informações, mas também de teses, ideais e opiniões.

Mas, assim como os demais gêneros literários, ela carrega as particularidades do autor, cujos estilos vão de diálogos a biografias líricas e anedotas desdobradas (CANDIDO, 1992). E esse é o ponto essencial deste capítulo. Tal como se verá a seguir, Nelson Rodrigues se utiliza dos máximos elementos fictícios, inserindo, inclusive, personagens, como os célebres Sobrenatural de Almeida, a Grã-fina das Narinas de Cadáver ou o Gravatinha. Incorporando traços do teatro – sua principal atividade literária –, o autor faz mais do que enaltecer/criticar as vitórias/derrotas da seleção brasileira ou do Fluminense: ele estabelece as emoções decorrentes de cada situação, indo para além do esporte.

Sobre a peculiaridade ao escrever crônicas, José Marques (2000) propõe o que seria uma “filiação” de Nelson Rodrigues à estética neobarroca, teorizada por Severo Sarduy e posteriormente por Omar Calabrese. Analisa, portanto, não o papel do futebol em si, mas de que maneira se dá a manifestação de elementos do neobarroco – cujo conceito define e defende características de uma cultura miscigenada – na crônica esportiva deste literato.

Essa estética barroca, de que fala Marques, se estabelece na crônica de Nelson sob o exagero textual, carregado de uma hipérbole tão exagerada a ponto de tornar o futebol mais importante do que os problemas sociais. Ou seja, “O excesso nas crônicas de Nelson serve assim como superação de limites e como espaço desestabilizador” (MARQUES, 2000, p.134). Esse exagero é tratado por Silva (1997) como uma peculiaridade do que denomina “orador canastrão”, mais preocupado em “retocar” os fatos, do que em relatá-los tal como ocorreram. Assim, o principal recurso retórico seria o discurso persuasivo que, no caso de Nelson, se mantém sob a ótica de um cronista apaixonado, que escrevia como torcedor, ou seja, de maneira nada objetiva. Segundo as palavras do próprio autor, nas crônicas de Nelson Rodrigues,

[...] faz-se uma utilização engenhosa, radical e deliberada dos recursos retóricos, e todo o discurso se organiza em função da persuasão. Ciente de que a realidade dos fatos esportivos não é nada mais do que uma construção, Nelson se move abertamente no campo da opinião: a sua opinião, a opinião dos torcedores, dos cronistas, a opinião pública, o senso comum (SILVA, 1997, p.103).

Todavia, não se pode esquecer que o autor era um cronista esportivo e, como tal, deveria atentar para os acontecimentos dos gramados e arquibancadas. Somado a isso, como exposto previamente, segundo Magaldi (2010), é possível perceber por meio dos roteiros rodrigueanos, uma determinada aversão à realidade, o que não é diferente nos contos e crônicas. Daí o exagero literário com requintes tão estéticos que se aproximam da ficção, que neste caso seria o futebol como maior que os problemas sociais, em um período em que o esporte em si não era reconhecido como um assunto “sério”. Muito pelo contrário, não raro alguns literatos não o consideravam um assunto sério exatamente porque o ignoravam. É o caso de Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado, o grupo intelectual da USP – Fernando Henrique Cardoso, Ruth Cardoso, Florestan Fernandes, Otavio Ianni e o próprio Antonio Candido. Na literatura – Érico Veríssimo (embora o filho venha a gostar do futebol), José Mauro de Vasconcelos (Meu Pé de Laranjas Lima), Antonio Callado (Quarup), entre vários outros.

Sob estas perspectivas, a crônica esportiva (via de regra, futebolística) desenrola, sobretudo nas décadas de 1940 e 50, um alinhamento *freyreano* no que diz respeito à relação entre o futebol e a identidade nacional²⁰.

Um dos principais elementos identitários colocados é a miscigenação brasileira, que antes causava vergonha, mas que, no futebol, teria se caracterizado como o motivo dos bons resultados diante dos demais países (SOARES; LOVISOLO, 2003). Mário Filho, ao tratar do negro no futebol brasileiro, não disseminou apenas a tese freyreana, mas também, e principalmente, o já citado “freyrismo popular” (SOARES, 2001).

Entre os principais literatos freyreanos, além de Mário Filho, estão José Lins do Rego e, por maior influência daquele, Nelson Rodrigues. Estabelecendo-se, assim, a crença em uma característica tipicamente brasileira ao jogar futebol, baseada na agilidade e improvisação, que diferenciava os jogadores nacionais dos demais, enaltecendo a mestiçagem e malandragem.

No caso brasileiro, o esporte em questão foi colocado e reforçado por literatos – através das crônicas, em especial –, como uma prática essencialmente nacional, cujas peculiaridades brasileiras seriam a ginga, a malícia e o improviso no jogo (SOARES, 2003). A partir da observação do esporte enquanto um fenômeno social das massas, intelectuais passaram a refletir sobre dilemas envoltos na sociedade brasileira, expressando-se por meio de produções artísticas das mais variadas.

Assim, as proposições “popularizadas” de Gilberto Freyre, no que concerne ao homem negro e mestiço, bem como à sua singularidade no esporte, ganham força e são reafirmadas por literatos brasileiros, via jornais, principalmente. Freyre influenciou uma geração de literatos e contribuiu para uma nova interpretação do Brasil, segundo a qual a figura do mestiço se fazia valer nas representações futebolísticas (SOARES, 2003).

Mas o que levou literatos, como Nelson Rodrigues, a comprarem e disseminarem tal tese? Ora, “como figuras públicas, os literatos necessitavam estabelecer relações de força visando respaldá-los dentro do campo literário / intelectual” (CAPRARO, 2007, p. 8), o que implica, sob a perspectiva ideológica destes intelectuais, a formação de um vínculo, que acarreta comportamentos e atitudes interdependentes (ELIAS, 1994). Nesta perspectiva,

²⁰ Tal como delimitado anteriormente, o foco da presente pesquisa não é abordar as relações entre identidade nacional e futebol – já tão aprofundadas nas crônicas de Nelson Rodrigues. Entretanto, julga-se inevitável esse mapeamento historiográfico, o qual embasará a posterior análise de fontes.

Gilberto Freyre seria o grande influenciador de José Lins, Mário Filho e Nelson Rodrigues, mantendo uma admiração que se fazia recíproca, a qual acabaria por ser estendida a Nelson pelo vínculo afetivo com o irmão Mário. Desse modo, pode-se pensar, assim como aponta André Capraro (2007), em uma relação de força favorável a Freyre que, além de deter o respaldo dos cronistas em questão, no meio literário, teve seu modelo explicativo popularizado através do futebol.

Retornando ao embasamento do estudo de Capraro (2007), infere-se que a essência da unidade desses intelectuais era, sobretudo, afetiva. Assim como José Lins – que trocava cartas com Gilberto Freyre –, Mário Filho mantinha uma relação muito próxima ao intelectual, chegando a adaptar sua narrativa acerca da ascensão do negro por meio do futebol à teoria freyreana. Em *O Negro no Futebol Brasileiro*, de 1947, Mário Filho estabelece uma interpretação da tese de Freyre, culminando com o que seria, tal como aponta Soares (2001) um “freyrismo popular”, ao defender que no Brasil as relações entre negros e brancos seria pacífica, não havendo, portanto, racismo. Além disso, conta-se com pistas como as declarações públicas de afeto de Nelson Rodrigues a Mário Filho, conferindo-lhe a imagem de grande homem da imprensa esportiva... “Eis o papel do meu irmão Mario Filho, diretor de ‘Jornal dos Sports’: – o de criador dos fatos. (...) Que fez Mario Filho, no fabuloso mundo dos esportes? Criou seus fatos próprios, seus assuntos exclusivos” (RODRIGUES, 13 set. 1955, p.8).

E é aqui que entra a importância de Nelson: tendo em vista as mortes, de certa forma prematuras, de José Lins e Mário Filho, o teatrólogo acabou por prosseguir associando futebol e nação. E mais, se pensada a popularidade de Nelson, tendo em vista sua posição enquanto escritor dos contos de *A Vida Como Ela É...*, diariamente publicados em jornais, além, é claro, das polêmicas causadas por suas peças incestuosas, é deveras sensato supor que os ideais expostos nas crônicas atingiriam um público maior.

Mesmo antes das vitórias em 1958 e 1962, Nelson tratava o futebol como uma das paixões do povo brasileiro. Os discursos, carregados de uma nacionalidade apaixonada, se faziam presentes mesmo nas derrotas da seleção brasileira, pois, para Rodrigues, o país sempre teve o melhor selecionado do mundo. “Basta lembrar o que foi o jogo Brasil x Hungria, que perdemos no Mundial da Suíça. Eu disse ‘perdemos’ e por quê? Pela

superioridade técnica dos adversários? Absolutamente. Creio mesmo que, em técnica, brilho, agilidade mental, somos imbatíveis” (RODRIGUES, 2007, p.66)²¹.

A José Olympio – maior editora entre as que se firmam na década de 1930 (OLIVEIRA, 2003) – se tornou um ponto de encontro de grandes nomes da literatura brasileira. Entre os escritores, de variados gêneros, contava-se com: José Lins do Rego, Mário Filho, Nelson Rodrigues, Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, João Condé, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Aurélio e Sérgio Buarque de Holanda, além de Gilberto Freyre, cujas visitas à editora eram frequentes (CASTRO, 1992; HOLLANDA, 2004; ANTUNES, 2004; CAPRARO, 2007). Soma-se a tal fato, a aliança entre Getúlio Vargas e Samuel Wainer na fundação do jornal *Última Hora* (FERREIRA, 2008), onde Nelson Rodrigues escreveu os contos quase diários de *A Vida Como Ela É...*, entre os anos de 1951 e 1961, bem como algumas crônicas esportivas.

Assim, mesmo que Nelson buscasse uma postura não tão contundente em relação à política – tendo em vista o empastelamento do jornal do pai, com a Revolução de 1930 (CASTRO, 1992) –, acabava por coincidir com alguns dos ideais de unificação nacional que se iniciam com Vargas e se sobressaem com Juscelino Kubitschek. Tais elementos também eram debatidos pelos escritores com quem Rodrigues se relacionava, mas o diferencial do teatrólogo estava na emoção que sempre vinha atrelada a tais elementos.

Pois bem, são nas linhas de *Manchete Esportiva* que Nelson Rodrigues estabelece um estilo próprio de crônica, fazendo uma mescla de comentários sobre o jogo e observações comportamentais – são essas observações que interessam ao estudo aqui guiado.

Eis outro motivo que justifica o exagero literário: se escrever crônicas esportivas era mais rentável que as peças censuradas, por que não levar a teatralidade ao futebol? É nesse sentido, lapidando os fatos futebolísticos, que o dramaturgo estabelece o esporte: naquilo que seria a limiar entre a imaginação e os lances do jogo. Distorcendo e distanciando acontecimentos esportivos para enquadrá-los sob uma lógica de significação (SILVA, 1997). Nesse sentido, Marques sugere que, mais do que apenas textos, o autor de “Álbum de Família” produzia “narrativas de futebol”, de construção puramente literária.

²¹ Originalmente: *Manchete Esportiva*, 07 abr. 1956.

Ora, Fátima Antunes (2004), ao analisar as constituições representativas de identidade nacional, também aponta para esse exagero, que, de acordo com a sua análise, é compatível à “teatralidade” impressa na crônica esportiva rodrigueana. O que faz muito sentido, porque:

Nelson não deixa de mostrar-se sensível às questões sociais, expondo as conseqüências da miséria no comportamento de suas criaturas, mas se apega particularmente aos mistérios insondáveis da aventura humana, ao sentido metafísico da finitude e suas implicações éticas, à razão de ser da passagem terrena (MAGALDI, 2010, p.191).

Não se pode esquecer que Nelson Rodrigues era um teatrólogo que, embora não fossem altos os rendimentos dos cronistas, via a crônica como uma renda extra, e, inevitavelmente, levaria a dramaticidade com que tratava os mistérios humanos para a subjetividade do futebol. Mais do que o jogo, Nelson buscava descrever os instintos do atleta que guiava a bola.

Assim, para Nelson Rodrigues, o futebol seria embasado na fantasia e estabelecido pelo exagero de que os pesquisadores acima citados tratam. Independente do resultado do jogo, a criação se faz quanto à identidade brasileira que, uma vez reconhecida, traz a vitória, sendo, assim, o fator determinante para o resultado de uma partida. O que se altera nas crônicas de Nelson não é a dinâmica do jogo em si, mas os momentos do brasileiro, que definiam uma partida linda ou trágica.

Cabe ressaltar que, de acordo com a análise de Antunes (2004), Nelson oscilou entre seus discursos, ora tratando o homem brasileiro como vencedor, ora falando da falta de organização que se refletia nos campos de futebol. Entretanto, sobretudo nos fins da década de 1950, o dramaturgo escrevia sobre o esporte de maneira solitária, uma vez que elaborava discursos ufanistas de apoio à seleção brasileira.

Nos estudos de Antunes (2004) e Marques (2000), pode-se perceber que a característica que difere Nelson Rodrigues dos demais cronistas da sua época – como Armando Nogueira, José Lins do Rego e Paulo Mendes Campos –, é exatamente a teatralidade que o autor imprime em seus textos. A marca do autor é exatamente essa autonomia artística, que sempre se faz presente em suas crônicas. Nesse sentido, a problemática de ambos os estudos se pauta na compreensão desta teatralidade, uma vez

que, mantendo um forte compromisso com a estética textual, Nelson acaba por elaborar representações da nação brasileira, principalmente utilizando-se do futebol para tal.

Sendo assim, Marques, que chama essa dramaticidade exagerada de “neobarroco”, defende que essa estética se estabelece na crônica rodrigueana pelo exagero textual, que tornaria o futebol mais importante do que os problemas sociais. Tal como já exposto, não se pode esquecer que Nelson Rodrigues era um teatrólogo que via na crônica uma maneira de subsistência e, enquanto cronista, dedicava-se à crônica esportiva. Portanto, cabe ressaltar, é por evidente que supervalorizasse o futebol em relação aos outros problemas da nação, afinal, era pago para isso e não para falar do governo militar ou da fome devido à seca no nordeste.

Ortiz (1994), ao tratar das diferentes abordagens dadas à identidade nacional, variando no decorrer de períodos distintos, estabelece dois aspectos importantes que determinariam o conceito da identidade brasileira: o regime político e a interpretação do autor. Ora, a identidade nacional seria, portanto, correspondente a propostas e ideologias do regime vigente; entretanto, ao mesmo tempo, estaria sujeita ao modo com que cada autor – intelectual ou literato – se posiciona diante de tais ideais.

Nesse sentido, em se tratando das crônicas esportivas, pode-se dizer que a identidade nacional, segundo Nelson Rodrigues, se estabelece como uma interpretação dos preceitos de Gilberto Freyre, proposta por Mário Filho. Mesmo que não referenciasse suas obras, de maneira explícita, Nelson era partidário do enaltecimento do homem brasileiro que, para ele, tinha no mestiço a perfeita representação. O mulato era a personificação de uma brasilidade definida pela criatividade, agilidade, ginga e alegria, elementos que, tal como exposto anteriormente, se faziam visíveis ao longo das partidas de futebol. Vez ou outra, ele transitava pelo “homem cordial” de Sergio Buarque de Holanda (CAPRARO, 2007), entretanto para criticar a submissão do brasileiro, definida sob a figura do complexo de vira-latas, tão recorrente em seus textos, embora com atribuições que variam de acordo com a situação.

Pode-se supor que essa valorização do mulato, por meio do futebol brasileiro, estava mais vinculada a Mário Filho do que a Gilberto Freyre, e explica-se. Com a morte de Mário Rodrigues, em 1930, seguido pelo empastelamento do *Critica*, a família Rodrigues

enfrentou muitas dificuldades financeiras (CASTRO, 1992), tal como aponta Nelson, em uma de suas memórias:

Ninguém queria empregar os filhos de Mário Rodrigues. Em vida de meu pai e enquanto circulou a *Crítica*, tínhamos amigos por toda parte. Eu era tratado, desde os treze anos, como um pequeno gênio. Mas morto Mário Rodrigues e morta a *Crítica*, os rapapés sumiram até o último vestígio. Ninguém era amigo. E adquiri, naqueles dias, uma experiência de Balzac. Todo mundo tinha medo e ódio de meu pai. O ódio era amável, era risonho, era cínico por causa do medo (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.111).

E seria Mário Filho o primeiro a conseguir um emprego, sendo contratado por Roberto Marinho para dirigir a página esportiva de *O Globo*, podendo assim auxiliar a família, bem como abrir caminho para seus irmãos.

Ficou assentado que, para dirigir a página de esporte de *O Globo*, Mário ganharia 550 mil-réis mensais. Para a época, era um salário de primeiríssima ordem. Eu não ganhava um tostão e continuava desempregado. Mas, para ajudar meu irmão, passei a trabalhar como qualquer funcionário de *O Globo* e mais que qualquer funcionário de *O Globo*. Chegávamos eu e o Mário às sete da manhã; e saíamos às cinco da tarde (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.118).

Por algum tempo, Mário Filho foi o responsável por manter, financeiramente, a casa, tornando-se, posteriormente, um reconhecido jornalista esportivo. Sob essa nova posição de Mário Filho, Nelson Rodrigues mantém uma quase infundável admiração pelo irmão, não só pela ajuda em tempos difíceis, mas também pelo profissional que se tornara. Assim, sob a perspectiva psicanalítica, pode-se falar em uma transferência da figura paterna, após a morte de Mário Rodrigues, para Mário Filho. Nesse sentido, é possível que a apropriação desse ideal de identidade se deu muito mais pelos vínculos afetivos (quase de louvor) em relação ao irmão, do que por influência direta (leitura das obras) de Freyre...

Meu Deus, gostaria de dar uma idéia da extensão, movimento e profundidade de sua obra. Quem era Mário Filho? Foi um desses homens fluviais, que nascem de vez em quando. Disse “fluvial” e explico: – imaginem um rio que banhasse e fertilizasse várias gerações. Assim foi Mário Filho. Durante quarenta anos, não houve cronista, não houve talento, vocação, em todo o Brasil, que não tenha sido por ele fecundado (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.251).

Logo, sugere-se que Nelson Rodrigues, até de forma inconsciente, escrevia defendendo a polêmica teoria do irmão, de que o racismo se manifestaria apenas em

situações adversas – como a derrota em 1950. O que sugere, ainda, que o livro de cabeceira do dramaturgo não era *Casa Grande & Senzala*, mas *O Negro no Futebol Brasileiro*.

2.2 A PAIXÃO PELO ESCRITO ENTRE PERSONAGENS DA SEMANA

Adolph Bloc sugere que eu escolha “o meu personagem” de cada semana. É uma boa idéia e que tem a considerável vantagem de unir futebol e teatro. Para os bobos, não existe a menor relação entre uma coisa e outra. Ilusão. Existe, sim. O futebol vive dos seus instantes dramáticos e um jogo só adquire grandeza quando oferece uma teatralidade autêntica. Pode ser uma pelada. Mas, se há dramatismo, ela cresce desmedidamente. [...] Se acontece assim com os jogos, também com os jogadores. O que interessa à imaginação popular é o jogador-personagem, ou seja, aquele que apresenta uma nítida condição dramática (RODRIGUES, 2007, p. 65).²²

2.2.1 O fracasso brasileiro: do racial ao psicológico

Foi com o personagem Didi, na época jogador do Botafogo e um dos craques da seleção campeã de 58, que Nelson Rodrigues inaugura uma nova fase de suas crônicas em *Manchete Esportiva*. A partir de então, passaria a dar nomes aos protagonistas dos fatos esportivos sobre os quais tratasse, e suas crônicas trariam o título de *Meu personagem da semana*. Todo o resto permaneceria igual, pois mesmo antes de iniciar a declarada construção de personagens semanais, Rodrigues já os inseria em seus textos. Desse modo, a união entre futebol e teatro, destacada pelo autor como um elemento beneficiado pela autonomia em recriar personagens reais, na verdade sempre existiu em suas crônicas, embora não de maneira declarada pela rubrica de “personagem”. Como, por exemplo, em *O craque sem idade*, texto de 1955, estrelado por Zizinho:

Pois bem: – veio o jogo. Ora, o primeiro tempo caracterizara-se por uma esterilidade bonitinha. Nenhum gol, nada. Mas a presença de Zizinho, por si só, dinamizou a etapa complementar, deu-lhe caráter, deu-lhe alma, infundiu-lhe dramatismo. Por outro lado, verificamos ainda uma vez o seguinte: – a bola tem um instinto clarividente e infalível que a faz encontrar e acompanhar o verdadeiro craque. Foi o que aconteceu: – a pelota não largou Zizinho, a pelota o farejava e seguia com uma fidelidade de cadelinha ao seu dono (RODRIGUES, 2007, p. 14-15).²³

²² Originalmente: Meu personagem da semana – Didi, *Manchete Esportiva*, 24 ago. 1957.

²³ Originalmente: O craque sem idade, *Manchete Esportiva*, 03 dez. 1955.

Nelson Rodrigues se refere ao jogo Brasil x Paraguai, pela Taça Oswaldo Cruz, em 13/11/1955, o qual o Brasil venceu por 3 gols a 0, sendo Zizinho o autor de dois gols. Acontece que Zizinho, protagonista do texto, contava então 34 anos – idade avançada para jogar o futebol da década de 50. Utilizando-se da dramaticidade conferida à construção de que a bola segue o verdadeiro craque, o objetivo do autor é estabelecer seu personagem como tal, defendendo a sua participação nos jogos, pois o tempo seria uma convenção que existe apenas para o perna-de-pau. Ou seja, a bola o reconheceria mesmo estando velho para atuar como jogador, porque era um craque.

Nesse sentido, conta-se com indícios de que o teatro, bem como o consequente uso de personagens, faz-se presente nas crônicas de Nelson Rodrigues mesmo antes da sugestão de Adolph Bloc. Na crônica anterior, convenientemente, Rodrigues funde o contexto dos bastidores de sua produção ao tema da crônica do dia (CANDIDO, 2000), justificando, por conseguinte, a escolha de seu personagem e, entre um elemento e outro, retomando a natural relação (sob sua perspectiva) entre dramaticidade e futebol. Essa pode ser uma estratégia de aproximação ao público, já que, explicando o porquê da relativa mudança de sua coluna, é como se o leitor fosse amigo do autor, conhecendo aspectos do cotidiano deste, fora das páginas do jornal.

O vínculo futebol-teatro, uma constante na produção de Rodrigues enquanto cronista, reflete uma característica muito própria do escritor em questão: a presença de pitadas de ficção nos fatos reais explorados na crônica, a qual acaba carregada de drama e estética. A lógica rodrigueana se encontra nos elementos fictícios proporcionados pela estética literária e, inevitavelmente, o cronista se deixava levar pelo teatrólogo. E esse compromisso com a arte é o que difere Nelson Rodrigues dos demais cronistas.

Tal como aponta Antunes (2004), ao tratar da identidade nacional, Nelson compartilhou da tese de Freyre, entretanto, ao contrário de Mário Filho, sua preocupação não estava diretamente voltada a uma matriz teórica, mas à plástica do jogo que podia ser dramatizado na narrativa e, assim, redefinido. Diferentemente de seu irmão, o autor de *Anjo Negro* não era engajado no jornalismo esportivo: o futebol estava preso a uma rotina repetitiva demais para Nelson, o que, de certa maneira, fez com que, ao contrário de José Lins do Rego, por exemplo, “reinventasse” o esporte. “Nos textos de Nelson Rodrigues o futebol se dramatiza, algumas vezes chegando até a ficar épico” (CAPRARO, 2007, p.283),

todavia, mesmo voltado a questões estéticas, Rodrigues construiu uma interpretação de brasilidade, amplamente difundida nos diferentes setores sociais, haja vista o alcance das crônicas, direcionadas a uma gama variada de leitores.

Todo o sentido épico conferido às crônicas rodrigueanas pode ser atrelado ao processo de transferência descrito por Freud (ROUDINESCO, PLON, 1998). Nelson Rodrigues, como que substituindo os elementos característicos à crônica pelos do teatro, dramatiza situações e reinventa personalidades em torno da mais simples partida de futebol.

Essa transferência pode ser pensada sob a hipótese de estar relacionada a um sentimento de recalque, oriundo do fato de o autor não conseguir sobreviver exclusivamente da escrita de roteiros. Tal como se aprofundará no próximo capítulo, havia uma forte tensão no meio artístico / intelectual da década de 1950. De um lado, o teatro sério, cuja finalidade apontava para o desenvolvimento das peças brasileiras, buscando um aprimoramento estético e artístico; de outro, o teatro para rir, que atentava para o gosto do público, já que visava ao sucesso nas bilheterias (PEREIRA, 1998; PRADO, 2008).

Nelson era um dos escritores partidários do teatro sério, chegando ao ponto de se declarar, de certa forma, independente do público: “É um erro confundir sucesso de bilheteria com o valor da peça. Às vezes, os dois se encontram, por mera coincidência...” (RODRIGUES, 02 ago. 1951, p. 5). Assim, não apenas por um insucesso de suas tramas incestuosas – muito embora estas tenham dado lugar às populares tragédias cariocas, a partir de 1953 –, mas também por uma questão ideológica / artística, como se compreenderá mais adiante, Nelson Rodrigues foi um dos literatos que recorreram à crônica como meio de subsistência. E por consequência, teria levado o teatro aos jornais – ora pela crônica esportiva, ora pelos contos de *A Vida Como Ela É...*

Nesse sentido, o recalque, ainda que inconscientemente, acarretaria outra situação de base psicanalítica: a racionalização (LAPLANCHE, 2001; MIJOLLA, 2005). Nelson se utilizaria de uma justificativa racional para a sua conduta, pautado nessas motivações ocasionadas por um possível recalque de não sobreviver exclusivamente do teatro. Tais motivações lhe seriam, portanto, inacessíveis (ele não reconhece seu recalque), porém justificáveis (atribui motivos plausíveis ao seu comportamento). Assim, o autor justifica tanto a dramaticidade envolta no futebol, quanto sua postura acerca da quantidade de espectadores.

Sobre esta última, em entrevista ao crítico Daniel Caetano, pelo jornal *Diário de Notícias*, Nelson afirmava já em 1946: “– Acho que um espetáculo teatral é a reunião do autor, diretor e ator. – E o público? – É com o bilheteiro. O autor que pensa no público mata a obra de arte” (RODRIGUES In Pereira, 1998, p. 153) ²⁴. Ou seja, Nelson prezava pela arte, mesmo porque, sob seu ponto de vista, a quantidade de pessoas pode prejudicar a compreensão da peça, e insistia:

O meu ideal seria completo se pudesse escrever uma peça e chamar uma por uma das pessoas da minha confiança, seis no máximo, às quais leria a peça para depois guardá-la na gaveta.

Explico: não pode haver compreensão na quantidade de pessoas, por isso, escrevo para seis espectadores, existe má-fé, gostos diversos, cultura de altos e baixos, falta de sensibilidade com aquilo que está lá dentro da gente, escondido, e que sai, como se fora uma flor que desabrocha (RODRIGUES, 02 ago. 1951, p.5).

Assim, o fracasso de público de sua peça anterior – *Dorotéia*, em 1950 –, bem como, de certa forma, as sucessivas interdições que sofreu (MAGALDI, 2010), eram justificados mais pela “falta de sensibilidade” dos leitores / espectadores, do que por um problema do roteiro. Daí a impossibilidade de aliar bilheteria e público. O autor se embasa nos argumentos de que o foco em plateia e, por conseguinte, em dinheiro compromete o objetivo artístico, racionalizando, de maneira bastante plausível, sua postura quanto ao teatro.

E é sob esse mesmo viés de racionalização que futebol e dramaturgia se mostram interligados na crônica esportiva. Só que agora já não mais relacionado ao público, mas ao gênero das páginas do jornal.

Ao tratar da vitória brasileira no Campeonato Pan-Americano de 1956, disputado no México, Nelson Rodrigues retoma a história de um repórter que viu um incêndio que se apagaria com um regador de plantas. Ao escrever sobre o fato, porém, o jornalista acrescentou um canário que morreu cantando, em meio às labaredas. Conclusão: a cidade inteira chorou a perda do pássaro. E é com certo saudosismo dos tempos de *Crítica* que o autor reporta a importante missão, também fictícia, do cronista...

Outrora, cada acontecimento tinha um Homero à mão, ou um Camões, ou um Dante recheado de poesia, entupido de rimas, o fato adquiria uma dimensão nova e emocionante.

²⁴ Originalmente: Nelson Rodrigues não pensa no público, *Diário de Notícias*, 15 mai. 1946.

[...] Vejam vocês a lição de vida e de jornalismo: – com duas mentiras, o repórter alcançara um admirável resultado poético e dramático. O que faltou aos nossos correspondentes do México foi, justamente, o passarinho. Fizemos uma África miserável, uma ilíada tenebrosa, papamos o Chile, o Peru, o México, a Costa Rica e quase a Argentina. E nenhum dos confrades, adidos à delegação, lembrou-se de recriar o canário, de assassiná-lo outra vez. Sem passarinho, não há jornalismo possível (RODRIGUES, 1994, p.12).²⁵

Nelson escrevia crônicas porque precisava de uma renda fixa, o que o teatro não lhe proporcionava (CASTRO, 1992; ANTUNES, 2004). É certo que o dramaturgo era um apaixonado por futebol, mas também o era pelo teatro. E já que a crônica pertencia ao jornal, por que não dramatizar também fora dos palcos? Foi o que Rodrigues fez, justificando a criação literária como algo importante não só para um resultado poético, como também para chamar a atenção dos leitores. Portanto, os sentimentos ao redor da bola seriam os pássaros incendiados da crônica esportiva rodrigueana.

E todo esse sentimento vinha das arquibancadas, pois o cronista também era torcedor. Sobre isso, Freitas Júnior (2009) destaca a pesquisa de Fátima Antunes (2004), pois esta enfatizaria, também,

(...) a questão do envolvimento dos cronistas com as equipes de futebol da época, mostrando que, durante muito tempo, se acreditou que a função do cronista fosse retratar o clima da arquibancada e, para ser o mais fiel possível na descrição, ele frequentava os estádios como torcedor – o que poderia ser considerada uma pesquisa etnográfica, não fosse o fato de estes literatos manterem o envolvimento no momento de escrever as suas crônicas. Para uma parte significativa das crônicas que escrevia sobre o futebol, o cronista não podia ser neutro, pois, para ele, o que movimentava o futebol era a paixão (FREITAS JÚNIOR, 2009, p.19-20).

Em contrapartida a tais variáveis, de acordo com Antunes (2004), o discurso dos cronistas, bem como em outros gêneros literários e artísticos, coincidia com as teses debatidas por intelectuais da década de 1930, que marcaram o modo de avaliar o homem brasileiro. Se Paulo Prado incorporava a imagem do homem brasileiro como o caboclo doente, inativo, miserável e à margem dos acontecimentos decisivos para o país²⁶ – descrição muito próxima, de certa forma, à figura de Jeca Tatu, definida por Monteiro

²⁵ Originalmente: O passarinho, *Manchete Esportiva*, 31 mar. 1956.

²⁶ “Ao lado da taciturnidade indiferente ou submissa do brasileiro [...] todos os nórdicos da Europa respiram saúde e equilíbrio. O nosso próprio antepassado de Portugal, cantador de fados saudosos, enamorado e positivo, é um ser alegre quando comparado com o descendente tropical, vítima da doença, da pálida indiferença e do vício da cachaça” (PRADO, 1997, p. 143-144).

Lobato, em 1918, na obra *Urupês*; Sérgio Buarque de Holanda falava da cordialidade²⁷ brasileira como obstáculo a ser superado, na busca pela civilidade do mundo moderno; e Gilberto Freyre, inspirado por Franz Boas²⁸, trazia um enfoque que considerava fundamental a separação entre cultura e raça, falando da tristeza do povo, mas também considerando a sua alegria – o que atribuía à presença do negro na cultura brasileira.

As peculiaridades do brasileiro, ora sob a imagem da tristeza e incivilidade, ora sob a alegria do mestiço, estabelecem-se, então, na crônica esportiva dos anos 50 e 60, a partir de releituras dessas perspectivas. As contribuições culturais consentidas numa troca entre a casa-grande e a senzala (FREYRE, 1961), em especial, se mostram sob a simplista visão de um país onde não haveria racismo, ao que alguns chamaram de “freyrismo popular” (SOARES, 2001). Esse freyrismo popular ganha maior nitidez com Mário Filho em *O Negro no Futebol Brasileiro*, de 1947, no qual o jornalista aponta a inserção dos negros e mestiços na sociedade brasileira, por meio do futebol. Desse modo, a benevolência e organização dos portugueses, junto à submissa sexualidade dos negros, bem como o amistoso e ingênuo comportamento do índio (CAPRARO, 2007), são características que constituiriam o estilo de jogo do país (mestiço). A ginga, o improvisado, a brincadeira e mesmo a poesia, provenientes do samba e da capoeira, compunham a superioridade brasileira no modo de jogar futebol.

Daí a decepção, com a derrota na Copa de 50, transformando-a em um assunto que reverberou ao longo de toda a década na crônica esportiva, e, no caso de Nelson Rodrigues, era retomada em qualquer situação de fracasso no futebol. Uma consequência de todas essas representações, diariamente expostas no jornal, foi o pessimismo dos discursos, no período antecedente à vitória do campeonato de 1958...

Em 1958, havia um sentimento difuso entre torcedores e jornalistas de que os jogadores de futebol *tremiam* quando enfrentavam estrangeiros e de que o Brasil só ganharia a Copa do Mundo no dia de São Nunca. Nas crônicas que publicava em *Manchete Esportiva*, Nelson Rodrigues era uma voz isolada contra a unanimidade (ANTUNES, 2004, p.213 – grifos da autora).

²⁷ “A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos vistam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (HOLANDA, 1995, p. 146-147).

²⁸ “Foi o estudo de Antropologia sob a orientação do Professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural” (FREYRE, 1961, prefácio à primeira edição, p. lvii).

Rodrigues se mantinha com a opinião de que o problema do brasileiro não era técnica ou tática, mas se referia à humildade diante do estrangeiro, conservando seu discurso sempre no sentido de apoiar o selecionado e a grandeza do seu futebol. Entretanto, não raro, apontava para a necessidade de trabalhar as questões psicológicas com os jogadores, pois o aspecto emocional, sim, era o grande rival do selecionado.

O exemplo dos Estados Unidos leva-me a pensar no Brasil ou, mais exatamente, no futebol brasileiro. De fato, o futebol brasileiro tem tudo, menos o seu psicanalista. Cuida-se da integridade das canelas, mas ninguém se lembra de preservar a saúde interior, o delicadíssimo equilíbrio emocional do jogador. E, no entanto, vamos e venhamos: – já é tempo de atribuir-se ao craque uma alma, que talvez seja precária, talvez perecível, mas que é incontestável (RODRIGUES, 2007, p. 65).²⁹

Mais uma vez, o dramaturgo apontava para o homem atrás da bola que, enquanto tal, carrega toda a subjetividade que também influenciaria em seu desempenho, haja vista a pressão a que estavam submetidos os atletas – ora pela imprensa, ora pela torcida rival, ora pela derrota de 1950 e 54 –, sobretudo, os que vestiam a camisa brasileira. Assim, para os “idiotas da objetividade” que enxergavam apenas os defeitos técnicos e táticos dos campeonatos anteriores, Nelson insistia, como um solitário apaixonado, que o futebol brasileiro seria insuperável...

Para nós, o futebol não se traduz em termos técnicos e táticos, mas puramente emocionais. Basta lembrar o que foi o jogo Brasil x Hungria³⁰, que perdemos no Mundial da Suíça. Eu disse “perdemos” e por quê? Pela superioridade técnica dos adversários? Absolutamente. Creio mesmo que, em técnica, brilho, agilidade mental, somos imbatíveis. Eis a verdade: – antes do jogo com os húngaros, estávamos derrotados emocionalmente. Repito: – fomos derrotados por uma dessas tremedeiras obtusas, irracionais e gratuitas. Por que esse medo de bicho, esse pânico selvagem, por quê? Ninguém saberia dizê-lo. E não era uma pane individual: – era um afogamento coletivo. Naufragaram, ali, os jogadores, os torcedores, o chefe da delegação, a delegação, o técnico, o massagista. Nessas ocasiões, falta o principal. Estão a postos os jogadores, o técnico e o massagista. Mas quem ganha e perde as partidas é a alma. Foi a nossa alma que ruiu face à Hungria, foi a nossa alma que ruiu face ao Uruguai³¹. E aqui pergunto: – que entende de alma um técnico de futebol? Não é um psicólogo, não é um psicanalista, não é nem mesmo um padre. Por exemplo: – no jogo Brasil x Uruguai entendo que um Freud seria muito mais eficaz na boca do túnel do que um Flávio Costa, um Zezé Moreira, um Martim Francisco. [...] Pois bem: – teríamos sido

²⁹ Originalmente: Freud no Futebol, *Manchete Esportiva*, 07 abr. 1956.

³⁰ Hungria 4 x 2 Brasil, 27/6/1954, em Berna.

³¹ Uruguai 2 x 1 Brasil, 16/7/1950, no Maracanã.

campeões do mundo, naquele momento, se o escrete houvesse freqüentado, previamente, por uns cinco anos, o seu psicanalista (RODRIGUES, 2007, p. 66).³²

O brasileiro precisava tratar a inferioridade que lhe atingia ao se deparar com um estrangeiro. Uma vez recuperada a sua autoestima, o futebol – assim como outros setores da sociedade – não voltaria a fracassar. Nesse sentido, Nelson Rodrigues trazia argumentos com base na psicologia que já se desenvolvia em outros países, e assinalava, também, problemas de ordem pessoal que poderiam prejudicar os jogadores:

E aqui eu pergunto: – como tratar a frustração amorosa de um jogador? Não há de ser com individual, não há de ser com ginástica, não há de ser com bate-bola. É o momento em que o técnico deixa de ser técnico para se tornar um pouco o confessor, o padre, o psicólogo. Nessas condições, ele passa a exercer, talvez, o que eu poderia chamar de medicina psicológica.

Na minha opinião, a grande força de Martim Francisco está em ser, além de técnico de bola, técnico de alma. Diante dele, de sua atenção muito lúcida, o craque há de ter a impressão do cliente no divã do psicanalista. O jogador não é apenas jogador, mas também, sobretudo, um homem. Tratado como homem, ele já renderá muito mais como jogador. Martim Francisco só venceu como técnico depois de ter vencido como psicólogo (RODRIGUES, 2007, p. 180).³³

Assumindo uma postura de ambivalência³⁴, isto é, de contradição (MIJOLLA, 2005), Nelson Rodrigues estabelece uma nova visão do técnico. Se outrora (mais especificamente em 1950), o jogador precisava mais do psicanalista do que de um técnico, agora o cronista defenderia a ideia de que o próprio técnico poderia treinar a alma do jogador, tratando-o como homem. Remetendo a uma fotografia publicada pela *Manchete Esportiva*, na qual Válter, jogador cruz-maltino, aparecera chorando no vestiário, Nelson construiu a prova de que precisava para tratar da interferência da emoção dos atletas no futebol. Para o autor, Válter chorava não porque perdera a partida, mas porque havia jogado mal, e esse sentimento de responsabilidade é o que levaria o clube à vitória (RODRIGUES, 2007, p.180). Explicação contraditória, haja vista que o fato de o jogador estar chorando, fosse por ter jogado mal ou pela derrota, já denota certa fragilidade emocional, mas, como o dramaturgo estava respaldado pela vitória do Vasco no Campeonato, o choro seria um sinal de força.

³² Originalmente: Freud no Futebol, *Manchete Esportiva*, 07 abr. 1956.

³³ Originalmente: Perfil do campeão, *Manchete Esportiva*, 29 dez. 1956.

³⁴ A *ambivalência* se refere à presença simultânea de sentimentos e tendências opostas sobre o mesmo objeto/pessoa (MIJOLLA, 2005). Para Freud seriam opostos pulsionais de mesma intensidade, segundo os quais, a mais frequente é a oposição entre amor e ódio.

Tomando a referida imagem como explicação cabal do que foi a trajetória vascaína no campeonato carioca de 1956, o teatrólogo conclui que a equipe do Vasco foi campeã graças ao equilíbrio emocional, desenvolvido pelo então técnico Martim Francisco. Dessa maneira, “O colapso técnico não era acompanhado pelo colapso da alma” (RODRIGUES, 2007, p.180), e era esse o perfil de campeão exibido e justificado por Rodrigues. Afinal, o rendimento do atleta dependeria, também, de aspectos extraesportivos, que vão desde um amor mal-resolvido ao medo de enfrentar um estrangeiro. E se o Vasco venceu o campeonato tratando da saúde emocional de seus jogadores, o selecionado brasileiro também poderia ser campeão se tratasse a tremedeira que as outras nações lhe causavam.

Essa noção de que o brasileiro era um humilde, que precisava recuperar a fê em si mesmo – o que só aconteceria com a vitória na Copa –, permeia, obsessivamente, as crônicas anteriores à vitória no campeonato de 1958:

Eu me lembro daquele personagem de Dickens que vivia clamando pelas esquinas: – “Eu sou humilde! eu sou muito humilde! eu sou o sujeito mais humilde do mundo!” [...]. Pois bem: – o brasileiro tem um pouco do personagem de Dickens. Eu disse “um pouco” e já amplo: – tem muito! Se examinarmos a nossa história individual e coletiva, esbarraremos, a cada passo, com exemplos, inequívocos e indelévels da humanidade. Por exemplo: – a recentíssima jornada do escrete brasileiro em canchas européias. Foi algo de patético. No dia mesmo do embarque, vem o nosso técnico e, a babar de humildade, anuncia: – “Nós vamos aprender!”. Vejam vocês: – aprender!
[...] Como explicar essa instintiva, essa incontrolável tendência para a autonegação? Será o servilismo colonial que também acometeu o futebol?
Ou expulsamos de nós a alma da derrota ou nem vale a pena competir mais. Com uma humildade assim abjeta, ninguém consegue nem atravessar a rua, sob pena de ser atropelado por carrocinha de chicabon (RODRIGUES, 2007, p. 83-84).³⁵

O Brasil sofria de um sério problema de humildade e, apenas às vésperas da Copa do Mundo de 58, o dramaturgo chamaria isso de “complexo de vira-latas”:

Por “complexo de vira-latas” entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isto em todos os setores e, sobretudo no futebol. Dizer que nós nos julgamos “os maiores” é uma cínica inverdade... Já na citada vergonha de 50, éramos superiores aos adversários. Além disso, levávamos a vantagem do empate. Pois bem: - e perdemos da maneira mais abjeta. Por um motivo muito simples: - porque Obdulio nos tratou a pontapés como se vira-latas fôssemos. Eu vos digo: - o problema do escrete não é mais de futebol, nem de técnica, nem de tática. Absolutamente. É um problema de fê em si mesmo. O brasileiro precisa se convencer de que não é um vira-latas e que tem futebol para dar e vender (RODRIGUES, 2007, p. 387).³⁶

³⁵ Originalmente: Abaixo a humildade!, *Manchete Esportiva*, 19 mai. 1956.

³⁶ Originalmente: Meu personagem da semana – o escrete, *Manchete Esportiva*, 31 mai. 1958.

O cronista acreditava que o problema do país consistia na falta de autoconfiança, na postura submissa que os brasileiros assumiam diante de uma nação estrangeira, configurando um mal coletivo. Daí a necessidade de recorrer à psicanálise. Nelson Rodrigues, bem como outros cronistas sociais, acaba por abordar (mesmo que indiretamente) a temática freudiana, deslocando esse saber do quadro clínico para o social, como que se referindo a um sistema explicativo da sociedade (OLIVEIRA, 2002).

Ao tratar do complexo de vira-latas, o dramaturgo não o fez diretamente pautado no sentido psicanalítico, mas baseado em conversas ou mesmo em releituras sobre o assunto. Pois bem. Na psicanálise, a noção de “complexo” se refere a frações de personalidade que, embora separados do consciente, podem exercer influência sobre este, por meio do inconsciente, no qual elas têm um funcionamento autônomo (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 123). Essa interferência perturbadora corresponderia, portanto, a uma fantasia, inintencional, representativa de um fracasso (FREUD, 1996d). No caso, o fracasso nas Copas de 1950 e 54 se materializa na figura do vira-lata, ou seja, o cão sem raça e, portanto, sem nenhuma capacidade particular, o que reflete no sentimento de inferioridade e mesmo recalque diante das derrotas.

Entretanto, o que Freud tratou como um processo inconsciente, Rodrigues aponta como um posicionamento consciente, haja vista que a tremedeira diante do estrangeiro se daria com base na lembrança dos campeonatos passados, sobretudo o de 1950. Nesse sentido, o autor empresta o termo da psicanálise, atribuindo-lhe o sentido de comparação, isto é, o homem brasileiro é tão desacreditado que se assemelha a um cão sem raça. Assim, parte-se da hipótese de que o contato de Nelson Rodrigues com as teorias de Sigmund Freud se deu mais por um contato indireto, isto é, pelo que se era publicado ou comentado sobre a psicanálise, do que propriamente por uma leitura das obras freudianas. Inclusive, é bastante provável que o amigo a quem se refere em variadas crônicas, como alguém que trata Freud como o grande explicador de tudo, seja o poeta e psicanalista Hélio Pellegrino, de quem Nelson era próximo.

O vira-lata – depois transformado inclusive em um conceito, o de viralatismo – era uma alusão clara, de forma crítica, às teses eugênicas que predominaram no país nas primeiras décadas do século XX, posteriormente superadas, sobretudo, por Gilberto Freyre,

de quem Nelson emprestava teorias. Entretanto, o literato incorpora uma série de discursos de forma obtusa, sem deixar claro se estes decorrem de uma série de leituras ou são interferências do contexto social.

Sob tais aspectos, a derrota brasileira de 1950 representou um fracasso coletivo, resultando em uma suposta *reverberação do racismo*, tratada, principalmente, por Mário Filho, na reformulação de *O Negro no Futebol Brasileiro*, em 1964:

Basta lembrar que a derrota do Brasil em 50, no campeonato mundial de futebol, provocou um recrudescimento do racismo. Culpou-se o preto pelo desastre de 16 de julho. Assim, aparentemente, o *Negro no Futebol Brasileiro*, por uma análise superficial, teria aceito uma visão otimista a respeito de uma integração racial que não se realizara ainda no futebol, sem dúvida o campo mais vasto que se abriu para a ascensão social do preto.

A prova estaria naqueles bodes expiatórios, escolhidos a dedo, e por coincidência todos pretos: Barbosa, Juvenal e Bigode. Os brancos do escrete brasileiro não foram acusados de nada (RODRIGUES FILHO, 1964, p.16 – nota à 2ª edição).

Ora, o Brasil havia feito uma ótima campanha³⁷, e chegou até a final precisando de apenas um empate. Entretanto, foi derrotado pelo Uruguai. O torcedor brasileiro, retratado nas crônicas, esperava a goleada, mas teve uma decepção e tanto. Mário Filho se utiliza de tal evento para confirmar o recrudescimento do racismo, pois, diante da frustração, os negros da seleção levaram a culpa. Todavia, ao contrário do que esboça o autor, recorrendo às fontes é possível perceber que o maior responsabilizado foi o técnico Flávio Costa, que, por coincidência, era branco³⁸.

Nelson Rodrigues, por sua vez, sempre tratou a Copa de 50 como, mais do que um fracasso, um desencadeador do trauma que afligia não só os jogadores, mas todos os envolvidos com a comissão técnica do selecionado e até torcedores, o que se refletia às vésperas de 58...

De resto, convém notar o seguinte: – o escrete brasileiro implica todos nós e cada um de nós. Afinal, ele traduz uma projeção de nossos defeitos e de nossas qualidades. Em 50, houve mais que o revés de onze sujeitos, houve o fracasso do homem brasileiro.

A propósito, eu me lembro de um amigo que vivia, pelas esquinas e pelos cafês, batendo no peito: — “Eu sou uma besta! Eu sou um cavalo!”. [...] Ora, o torcedor que nega o escrete está, como o meu amigo, xingando-se a si mesmo. E por isso, porque é um Narciso às

³⁷ Os resultados do selecionado brasileiro, até a final contra o Uruguai foram: Brasil 4 x 0 México, Brasil 2 x 2 Suíça, Brasil 2 x 0 Iugoslávia, Brasil 7 x 1 Suécia, Brasil 6 x 1 Espanha (ABRAHÃO, SOARES, 2009, p.17).

³⁸ Para maiores detalhes e discussão: ABRAHÃO e SOARES, 2009; e SANTOS et. al., 2010.

avessas, que cospe na própria imagem, eu o promovo a meu personagem da semana (RODRIGUES, 1993a, p.50).³⁹

Disseminador de um discurso no sentido de apoiar a seleção brasileira, o teatrólogo se aventura a insistir que o trauma da derrota em 50, além de ter ocasionado o recorrente complexo de vira-latas manifesto em 58, atingiu os torcedores com o problema da negação. Isto é, o torcedor negava as capacidades do escrete, apontando, por consequência, para uma descrença em si mesmo (FREUD, 1996d, p. 132) – não porque não acreditava na seleção, mas por estar punindo-a pela fatídica derrota no Maracanã. Daí a insatisfação apontada por Nelson...

O revés de 50, como se sabe, cravou na nossa carne e na nossa alma uma dor-de-cotovelo imortal. A partir de então, a torcida passou a tratar o escrete a pontapés. O que sucedeu aqui, com a presente seleção, é típico. Por exemplo: – vencemos o Paraguai de cinco. Banho completo, que não comportava o menor sofisma ou restrição. Pois bem. O público saiu, esbravejante, do estádio. Todo o mundo rosnava, descendo a rampa: – “Estou decepcionado!” E eu confesso: – nunca vi um escrete ser injustiçado de uma maneira tão cruel e tão vil. A verdade é que o torcedor patricio, por uma enfermidade emocional que data de 50, está com suas reações erradas: – chora com a vitória e ri com a derrota (RODRIGUES, 2007, p. 389-390).⁴⁰

Ora, pode-se estabelecer que as três características principais dos textos do cronista eram a obsessão – Nelson sempre recorre à derrota de 50 para estabelecer um comparativo entre comportamentos; o exagero – em decorrência da paixão pelo futebol, exprimida pela dramaticidade; e a aversão a todo tipo de unanimidade – sendo esta a que justificaria o otimismo do autor contra o pessimismo praticamente unânime de outros cronistas, quanto à seleção brasileira. Tal como se aprofundará a seguir, a assassina do irmão Roberto Rodrigues, Sylvia Seraphim, foi levada a julgamento, mas absolvida por uma maioria que, aos Rodrigues, soava como uma verdadeira unanimidade (CASTRO, 1992, p.84-100). Daí um dos motivos que pode ter levado Nelson Rodrigues a crer, invariavelmente, que toda unanimidade é burra – o trauma.

Nesse sentido, o otimismo quase isolado de Nelson Rodrigues, quanto ao selecionado de 1958, talvez não representasse efetivamente a crença incondicional no futebol brasileiro, mas apenas a desconfiança de ideias defendidas por uma maioria quase

³⁹ Originalmente: O quadrúpede de 28 patas, *Manchete Esportiva*, 17 mai. 1958.

⁴⁰ Originalmente: Meu personagem da semana – Mazzola, *Manchete Esportiva*, 07 jun. 1958.

absoluta. Além disso, pode-se pensar em um fator profissional. Nelson sabia que a polêmica acabava atraindo tanto aqueles que concordavam com seu posicionamento, quanto os que discordavam. Assim, amando ou odiando, ele tinha um número significativo de leitores, o que garantiria o interesse em suas crônicas.

De uma forma ou de outra, portanto, a defesa à qualidade técnica e tática dos jogadores fez com que os seus textos ganhassem quase um tom profético, graças à vitória em 58. Ainda no mesmo período, Fátima Antunes (2004, p. 221-222) aponta que, por vezes, o dramaturgo mudou o eixo de sua argumentação. Não deixara de mencionar o potencial do jogador brasileiro, mas, tal como José Lins e Mário Filho, reconhecia que, além da autoconfiança dos jogadores, faltava a organização do futebol. Todavia, em contrapartida ao comprometedor gerenciamento do esporte no Brasil, Rodrigues estabelece dois tipos ideais: Pelé e Garrincha, cujos perfis poderiam superar os males esportivos de então. Tal como destaca Antunes, “Nelson reconhecia no garoto Pelé todos os atributos que faltavam ao jogador brasileiro: era um verdadeiro rei e se portava como tal, pois tinha convicção da sua superioridade” (ANTUNES, 2004, p. 222-223). Ou seja, não só descrevia as características essenciais ao atleta brasileiro, como também reafirmava a necessidade em impor a superioridade do país...

O que nós chamamos de realza é, sobretudo, um estado de alma. E Pelé leva sobre os demais jogadores uma vantagem considerável: – a de se sentir rei, da cabeça aos pés. [...] É preciso algo mais, ou seja, essa plenitude de confiança, de certeza, de otimismo, que faz de Pelé o craque imbatível. Quero crer que a sua maior virtude é, justamente, a imodéstia absoluta. Põe-se por cima de tudo e de todos. E acaba intimidando a própria bola, que vem aos seus pés com uma lambida docilidade de cadelinha. [...] Na Suécia, ele não tremerá de ninguém. Há de olhar os húngaros, os ingleses, os russos de alto a baixo. Não se inferiorizará diante de ninguém. E é dessa atitude viril e mesmo insolente que precisamos. Sim, amigos: – aposto minha cabeça como Pelé vai achar todos os nossos adversários uns pernas-de-pau (RODRIGUES, 2007, p. 345-346).⁴¹

A “imodéstia” de Pelé corresponderia à alegre ingenuidade de “seu Manuel” Garrincha:

E o que dramatiza o fato é que foi um baile, não contra um perna-de-pau, mas contra o time poderosíssimo da Rússia.
Só um Garrincha poderia fazer isso. Porque Garrincha não acredita em ninguém e só acredita em si mesmo. Se tivesse jogado contra a Inglaterra, ele não teria dado a menor

⁴¹ Originalmente: Meu personagem da semana – Pelé, *Manchete Esportiva*, 08 mar. 1958.

pelota para a Rainha Vitória, o Lorde Nelson e a tradição naval do adversário. Absolutamente. Para ele, Pau Grande, que é a terra onde nasceu, vale mais do que toda a comunidade britânica. [...] Os outros brasileiros poderiam tremer. Ele não e jamais (RODRIGUES, 2007, p. 397).⁴²

A qualidade do jogador brasileiro era uma máxima para o teatrólogo, tanto que dedicou várias de suas crônicas a craques como Didi, Vavá, Gilmar e Mazzola (RODRIGUES, 2007). Entretanto, Nelson Rodrigues se ocupava das características psicológicas de seus personagens. Ora, o drama teatral explora os afetos por meio do ator, que se torna o mensageiro desse drama (KAUFMANN, 1996). Se Freud deixa o ator de lado, a fim de substituí-lo pelo terapeuta, Nelson faz o contrário: trata o ator, na figura de seus personagens semanais, como peça-chave para as dramatizações futebolísticas cotidianas. Assim, Pelé e Garrincha seriam os protagonistas a representar o perfeito estado de alma – grande deficiência da seleção de então –, que permitiria o trinfo nacional. No enredo rodrigueano, não basta ser um exímio atleta, é preciso se comportar como tal, corroborando com a sua tese de que o brasileiro só perde para si mesmo, para o seu quase insuperável complexo de vira-latas.

Em torno da inferioridade que acometia os craques, pode-se acompanhar como que uma narrativa, crônica após crônica, acerca dos triunfos e crises da seleção brasileira de futebol, culminando com um provável desfecho na vitória do Brasil na Copa de 58:

Graças aos 22 jogadores, que formaram a maior equipe de futebol da Terra em todos os tempos, graças a esses jogadores, dizia eu, o Brasil descobriu-se a si mesmo. Os simples, os bobos, os tapados hão de querer sufocar a vitória nos seus limites estritamente esportivos. Ilusão! Os 5 x 2, lá fora, contra tudo e contra todos, são um maravilhoso triunfo vital de todos nós e de cada um de nós. Do presidente da República ao apanhador de papel, do ministro do Supremo ao pé-rapado, todos aqui percebemos o seguinte: – é chato ser brasileiro!

Já ninguém tem mais vergonha de sua condição nacional. E as moças na rua, as datilógrafas, as comerciárias, as colegiais, andam pelas calçadas com um charme de Joana d’Arc. O povo já não se julga mais um vira-latas. Sim, amigos: – o brasileiro tem de si mesmo uma nova imagem (RODRIGUES, 2007, p.408-409).⁴³

O complexo de vira-latas, bem como a frustração pela derrota de 1950, dava lugar à euforia de ser brasileiro. Finalmente, o país seria grande diante do resto do mundo. E não apenas no futebol. A década de 50 encaminhava o país para uma importante etapa em seu

⁴² Originalmente: Meu personagem da semana – Garrincha, *manchete Esportiva*, 21 jun. 1958. Crônica a respeito do terceiro jogo da equipe brasileira, na Copa de 1958. O Brasil venceu a Rússia por 2 x 0.

⁴³ Originalmente: Meu personagem da semana – o escrete, *Manchete Esportiva*, 17 jun. 1958.

desenvolvimento, haja vista a superação dos problemas sociais, do atraso econômico e cultural (RODRIGUES, 2003). Na segunda metade da década, sob a liderança de Juscelino Kubitschek, predominavam no Brasil as ideias de movimento, ação e desenvolvimento, com base no projeto nacional-desenvolvimentista, que corresponderia a uma espécie de revolução industrial brasileira, segundo a qual o país caminharia rumo à modernidade, à veloz construção dos “cinquenta anos em cinco”, como prometera JK...

O eufemismo do “desenvolvimento nacional” definia o projeto de industrialização do ISEB⁴⁴ e do governo JK, que era, no entanto, liberal, burguês, capitalista. Mas a “ideologia do desenvolvimento nacional”, sobretudo na versão juscelinista, ocultava a dimensão de classe subjacente ao projeto nacional-desenvolvimentista. Ofertava o “desenvolvimento nacional” como algo de todos e para todos, cujo resultado final seria a transição do Brasil para o mundo das nações ricas, modernas e portadoras de bem-estar social (MOREIRA, 2008, p. 165).

O nacional-desenvolvimentismo tomou forma na construção de Brasília, inaugurada em 1960, e, mesmo antes disso, a população já se deparava com as promessas que emergiam junto com a Era de Ouro⁴⁵, que traria o crescimento, intensificando o desenvolvimento capitalista. Nesse contexto, o Brasil conquistara a Jules Rimet, era campeão do mundo – elemento reforçado pelos cronistas esportivos, e dramatizado por Nelson Rodrigues –, o que dava a dimensão de que o brasileiro, sob a ótica da paixão rodriguesana, sentia que poderia ser grande. Seria o fim do complexo de vira-latas.

2.2.2 Construção e desconstrução de um enredo: seleção brasileira nas vitórias e derrotas

Após quatro anos de meditação sobre o nosso futebol, o europeu desembarca no Chile. Vinha certo, certo, da vitória.
Havia, porém, em todos os seus cálculos um equívoco pequenino e fatal. De fato, ele viria a apurar que o forte do Brasil não é tanto o futebol, mas o homem. Jogado por outro homem o

⁴⁴ O Instituto Superior de Estudos Brasileiros representa, a partir de 1955, a união entre intelectuais e o poder público – Ministério da Educação e Cultura. Embora vinculado ao Estado, o ISEB propunha uma autonomia de opinião, segundo a qual, aplicar-se-iam estudo, ensino e divulgação das ciências sociais à compreensão da realidade brasileira e à elaboração de suportes teóricos para o desenvolvimento do capitalismo nacional (RODRIGUES, 2003).

⁴⁵ A Era de Ouro se refere a um fenômeno mundial, entre a década de 1950 e início da de 70, que intensificaria o desenvolvimento do capitalismo. Embora tratada como um fenômeno mundial, a riqueza geral jamais chegaria à vista da maioria da população do mundo, isto é, os que viviam entre a pobreza e o atraso. Os países de terceiro mundo tiveram sua população aumentada em ritmo espetacular, havendo ainda avanços tecnológicos e científicos, bem como a internacionalização das economias (HOBSBAWM, 1995).

mesmíssimo futebol seria o desastre. Eis o patético da questão: – a Europa podia limitar o nosso jogo e nunca a nossa qualidade humana. (RODRIGUES, 1994, p. 80).⁴⁶

Ora, para o cronista, até 1958 o forte do brasileiro era o futebol, e a postura do homem é que deixava a desejar. O país sempre apresentou o melhor futebol do mundo, mas era acometido por um mal de origem psicológica e, uma vez conquistada a vitória, na Suécia, nada poderia superar esse homem completo – emocionalmente forte e nascido para o esporte. Desse modo, com a conquista no Chile, em 62, o Brasil era o maior do mundo, e se a seleção já era insuperável na técnica futebolística, que não era o seu forte – sob uma suposta visão estrangeira –, o que esperar então da sua especialidade, o ser humano. Assim, Nelson Rodrigues dava ao brasileiro a invencibilidade de um super-herói.

Diferentemente dos usos psicológicos, Nelson trata do conceito psicanalítico – complexo – sem o aplicar no sentido de contribuir para a cura, mas apenas como uma nomenclatura para a sua tese a respeito do selecionado. Assim, ao mesmo tempo em que recorria à psicologia para justificar o problema da nação, mostrava um conhecimento balizado pela popularidade dos procedimentos psicanalíticos, acreditando que a vitória resolveria a frustração sofrida em 50.

Entretanto, o ato falho⁴⁷ denuncia a sua insegurança quanto à própria tese:

E, a partir da vitória, sumiram os imbecis, e repito: – não há mais idiotas nesta terra. Súbito o brasileiro, do pé-rapado ao grã-fino, do presidente ao contínuo, o brasileiro, dizia eu, assume uma dimensão inesperada e gigantesca.

[...] Outrora o brasileiro era um inibido até para chupar Chicabon. Agora não. Cada um de nós foi investido de uma vidência deslumbrante. Nós sentíamos o bi, nós o apalpávamos, nós o farejávamos.

[...] Foi a vitória do escrete e mais: – foi a vitória do homem brasileiro, ele sim, o maior homem do mundo. Hoje o Brasil tem a potencialidade criadora de uma nação de napoleões (RODRIGUES, 1993a, p. 93-94).⁴⁸

Nelson Rodrigues estabelece um discurso muito próximo ao de 1958, quando afirmou que o escrete de então “ensinou que o brasileiro é, sim, quer queiram quer não, ‘o maior’” (RODRIGUES, 2007, p.409)⁴⁹. Ao falar do bicampeonato, por sua vez, o autor remete à impressão de que, ao contrário de sua própria teoria, mesmo depois de campeã do

⁴⁶ Originalmente: O escrete de loucos, *Fatos & Fotos*, edição especial, junho de 1962.

⁴⁷ “Ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevistas” (ROUDINESCO, PLON, 1998, p.40). Trata-se de um ato acidental relacionado aos motivos ou desejos inconscientes de quem o comete.

⁴⁸ Originalmente: Bicampeões do mundo, *O Globo*, 18 jun. 1962.

⁴⁹ Originalmente: Meu personagem da semana – o escrete, *Manchete Esportiva*, 12 jul. 1958.

mundo, ainda se tratava de uma nação de vira-latas. Ora, se o país já era campeão e, portanto, ex-vira-lata, o brasileiro não teria assumido uma dimensão de gigante já com a vitória em 1958?

Seguindo a teorização rodrigueana, em 62 o selecionado já não era um inibido, o que implicaria afirmar que a conquista do bicampeonato seria a *reafirmação* da vitória do homem brasileiro, na Copa de 58. Daí o ato falho a que se refere, pois, ao discorrer sobre o complexo de inferioridade, um de seus principais argumentos era o de que a conquista do campeonato mundial seria a redenção do homem brasileiro. Sob essa lógica, o bi corresponderia à vitória de uma nação já vencedora e livre de complexos. Ou seja, ao contrário do que aponta o escritor, haveria uma terra livre de imbecis desde a vitória na Suécia.

O cronista deixa algumas brechas que apontam para a dúvida sobre o renascimento do homem brasileiro em 1958, reforçado em 62:

Amigos, vocês se lembram da vergonha de 50. Foi uma humilhação pior que a de Canudos. O uruguaio Obdulio ganhou de nosso escrete no grito e no dedo na cara.
[...] Depois da experiência bíblica de 50, passamos a rosnar, por todas as esquinas e por todos os botecos do continente, o seguinte juízo final sobre nós: – “O brasileiro é bom de bola, mas frouxo como homem” (RODRIGUES, 1993a, p. 102).⁵⁰

Pois bem. O Brasil já era bicampeão mundial e Nelson insistia em retomar a derrota de 50. Essa repetição sistemática parece uma espécie de alerta, para que o brasileiro não esquecesse o trauma futebolístico e, assim, não voltasse a revivê-lo. Nesse sentido, o dramaturgo assume uma postura ambivalente, em relação ao complexo de inferioridade: se apenas a vitória poderia exterminar essa humildade – tal como Rodrigues costumava afirmar em 58 –, por que a necessidade de remeter a 50, mesmo depois do bicampeonato? Segundo Capraro, esse complexo aparecia nas crônicas, “Algumas vezes como uma relembração, uma memória, de uma época remota que o cronista não acreditava (ou não queria acreditar) que pudesse voltar” (CAPRARO, p. 266). Entretanto, mesmo que, enquanto torcedor, Nelson não quisesse acreditar em um recrudescimento do viralatismo, ele já esboçava, em 58, que nada poderia apagar a derrota frente ao Uruguai...

⁵⁰ Originalmente: O divino delinquente, *O Globo*, 18 nov. 1963.

Eis a verdade, amigos: – desde 50, que o nosso futebol tem pudor de acreditar em si mesmo. A derrota frente aos uruguaios, na última batalha, ainda faz sofrer, na cara e na alma, qualquer brasileiro. Foi uma humilhação nacional que nada, absolutamente nada, pode curar. Dizem que tudo passa, mas eu vos digo: – menos a dor-de-cotovelo que nos ficou dos 2 x 1. E custa crer que um escore tão pequeno possa causar uma dor tão grande. O tempo passou em vão sobre a derrota. Dir-se-ia que foi ontem, e não há oito anos, que, aos berros, Obdulio arrancou, de nós, o título! (RODRIGUES, 2007, p. 386).⁵¹

As vitórias em 1958 e 62 poderiam fazer com que o futebol brasileiro acreditasse em si mesmo, mas seria incapaz de amenizar o sentimento de humilhação diante da final de 50. O viralatismo não estava liquidado e poderia retornar a qualquer momento, pois bastava uma derrota para Nelson retomar o complexo de vira-latas, e parecia sempre preciso outra e outra vitória para uma afirmação definitiva ao resto do mundo. Psicanaliticamente, o escritor, de modo inconsciente, recorria à racionalização (MIJOLLA, 2005), ou seja, justificava a necessidade de o brasileiro vencer, ou mesmo de se comportar como um vencedor, para que deixasse de ser um humilde sem raça. Entretanto, a real necessidade de o Brasil vencer parece estar na tentativa de fazer o brasileiro e o mundo se lembrarem da vergonha nacional, na Copa de 50, como algo superado.

Ao tratar do desempenho do país ao longo das sete Copas, na expectativa do tricampeonato em 1966, o dramaturgo dimensiona a frustração da Copa de 50, quanto ao comportamento do brasileiro. A longa citação se faz necessária, pois evidencia a oscilação na concepção do complexo de inferioridade, ao longo das vitórias e derrotas:

O primeiro campeonato mundial foi em 1930. Ora, naquele tempo, o brasileiro era um vira-lata entre os homens e o Brasil um vira-lata entre as nações. Tínhamos futebol, tínhamos talento, tínhamos gênio. Mas nenhum de nós acreditava em nós mesmos. Do nosso lábio, pendia a baba elástica e bovina das humildes abjetas.

[...] E pior é que éramos os melhores, muito melhores do que o adversário. Mas aconteceu o que era comum e, mesmo, inevitável: – fora do Brasil, o brasileiro caía numa inibição de “Belo Antonio”.

Eu me lembro da volta. Não havia nem tristeza, mas um fatalismo bovino. No fundo, no fundo, só estávamos preparados para perder. Eu era um dos poucos delirantes que dizia, pelas esquinas, apesar dos uruguaios terem sido campeões: – “O Brasil é o melhor futebol do mundo”.

O segundo campeonato foi o de 1934.

[...] Como da primeira vez, entramos por um cano deslumbrante. E, como sempre, a nossa velha conhecida e, eu quase diria, cupincha – a derrota – não espantou ninguém. Os campeões foram os italianos.

Mais quatro anos e eis que o Brasil, pela primeira vez, teve uma chance real de vitória. E justiça seja feita: – o escrete brasileiro amadureceu e, não só isso, também a torcida. Já se

⁵¹ Originalmente: Meu personagem da semana – o escrete, *Manchete Esportiva*, 31 mai. 1958.

insinuava uma dúvida na nossa humildade. Muita gente começava a desconfiar que talvez o futebol brasileiro fosse o melhor do mundo.

[...] Perdemos por um escore digno: – 2 x 1.

[...] Os italianos eram de novo campeões.

A frustração, todavia, não foi das piores. Afinal de contas, o Brasil oferecera um futebol admirável. Cronistas europeus pareciam impressionadíssimos com os nossos jogadores.

A guerra de 1939-45 interrompeu as lutas pela Copa. Quando a disputa recomeçou, veio a grande, a inesquecível humilhação. Foi em 1950, com efeito, que cada um de nós pagou todos os seus pecados nas últimas 45 encarnações.

Tivemos tudo para ganhar a Copa, tudo. O nosso escrete, embora não representasse a nossa força máxima, era, nitidamente, o melhor. Fizemos uma campanha apaixonante. Não falo do tristíssimo empate com a Suíça. Nesse match fizemos um papel melancólico. Mesmo por culpa dos craques que pelos erros da direção técnica.

[...] Quero falar, rapidamente, de 1954. Eu diria que 1954 foi 1950 sem o consolo das maravilhosas atuações anteriores. [...] O escrete está de cabeça baixa e com a cara, exatamente, a cara de derrota prévia e consentida.

[...] Imperceptivelmente começamos a crescer para 1958. A Copa da Suécia foi a ressurreição do futebol brasileiro.

[...] Com a vitória de 1958, o brasileiro mudou até fisicamente. Lembro-me de que, ao acabar o jogo Brasil x Suécia, eu vi uma crioulinha. Era a típica favelada. Mas o triunfo brasileiro a transfigurou. Ela andava, pela calçada, com um charme de Joana D'Arc. E assim os crioules plásticos, lustrosos, ornamentais, pareciam fabulosos príncipes etíopes.

Sim, depois de 1958, o brasileiro deixou de ser um vira-lata entre os homens e o Brasil um vira-lata entre as nações.

[...] Assim foi em 1958, assim foi em 1962. Pode-se dizer que as duas vitórias se geraram da grande derrota de 1950. Agora chegou a vez do formidável teste: – o tri.

Se ganharmos na Inglaterra, a Copa será eternamente brasileira. E vamos admitir a santa e límpida verdade: – temos o melhor futebol do mundo. Nunca apareceu na terra nada que se comparasse a um Pelé, a um Garrincha. Qualquer brasileiro, vivo ou morto, já deu botinada. Ninguém merece mais a posse da Jules Rimet do que a seleção brasileira (RODRIGUES, 1994, p. 112-119).⁵²

A recorrente derrota de 1950 representa um ponto de ruptura no comportamento do brasileiro. Segundo a descrição de Nelson Rodrigues, até 1938, o homem do Brasil era um humilde que não sabia reconhecer que tinha o melhor futebol do mundo e, assim, aceitava a derrota, a qual já era aguardada, exatamente em decorrência dessa humildade. Entretanto, ainda no Mundial de 38, o país esboçava o reconhecimento de suas qualidades no esporte, que figurava como um meio de divulgação do Brasil no exterior, buscando-se a valorização do negro e do mestiço mediante a incorporação de valores brancos e elitistas, como disciplina, trabalho e coletivismo (PARDINI, 2009).

Acontece que em 1950, com o auxílio da crônica esportiva, bem como pelo desempenho considerável no campeonato anterior, a população esperava por uma possível vitória do selecionado, já que, alguns países não compareceriam, pois precisavam se reerguer dos estragos da Segunda Guerra Mundial, e o Brasil seria, pela primeira vez, país-

⁵² Originalmente: O drama das sete Copas, *Realidade*, junho de 1966.

sede (CAPRARO, 2007). Somados esses elementos ao bom desempenho em campo, a seleção brasileira figurava como favorita, mas foi superada, no estádio do Maracanã, pelo Uruguai. Daí a humilhação tão rememorada por Nelson Rodrigues, culminando com o complexo de vira-latas. A julgar pelas crônicas rodrigueanas, após 50 o brasileiro continuava o humilde de sempre, todavia, já não aceitava a derrota com a mesma benevolência de antes.

Ora, Mário Filho, na edição de 1964 de *O Negro no Futebol Brasileiro*, ao se utilizar da derrota na Copa de 50 para justificar o suposto recrudescimento do racismo no Brasil, trata este como um reflexo da necessidade do brasileiro em achar um culpado para a decepção de ser derrotado, justamente no esporte que representava, com graça, as peculiaridades nacionais (SANTOS, CAPRARO, LISE, 2010). Ou seja, Mário Filho remete ao argumento de que o brasileiro já não sabia perder desde 1950 e, por isso, teria culpado os negros Bigode, Barbosa e Juvenal pela derrota (RODRIGUES FILHO, 1964). A lógica do autor faz bastante sentido, não em se tratando do racismo, mas se pensando o torcedor. Seja por consequência da repercussão da crônica esportiva ou apenas do gosto natural que tomou pelo futebol, o brasileiro (dramatizado por Nelson Rodrigues), mesmo enquanto vira-lata, não tolerava a derrota, talvez por isso Nelson, enquanto torcedor, reforçava obsessivamente a necessidade de vencer.

Se em 1950 o brasileiro foi surpreendido por Obdulio Varela, em 54 já era um cabisbaixo que, frustrado, consentia a derrota. Aqui, o complexo de vira-latas toma um novo sentido: se antes a humildade do povo, representada pelos jogadores, se dava no sentido de aceitar o fracasso – o Brasil estava preparado para perder, haja vista que o futebol estava em ascensão –; agora a inferioridade se desenhava como frustração, já que o brasileiro esperava pelo triunfo, mas perdeu 50. E se o fracasso imperou numa disputa em que se tinham vantagens, o que dizer de um campeonato comum, fora de casa e com os estrangeiros recuperados da guerra.

Nesse sentido, o brasileiro construído por Nelson Rodrigues é um humilde que se descobre grande; fracassa; não aceita a derrota; mas deixa de acreditar em si mesmo. A intolerância ao fato de perder fica mais evidente em 1966, quando o bicampeão mundial ruína:

Amigos, eis 80 milhões de brasileiros numa humilhação feroz. Eu diria que a vergonha de 50 foi mais amena, mais cordial. Naquela ocasião, não tínhamos o bicampeonato. Ainda não se instalara em nosso futebol o mito Pelé. Ah, o brasileiro de 50 era um humilde de babar na gravata. Quando passava a carrocinha de cachorro, cada um de nós tinha medo de ser laçado também.

Mas hoje, não. Ou por outra: – até ontem, o brasileiro poderia avançar até o limite extremo da ribalta e anunciar, de frente erguida: – “Sou bicampeão”. E de repente, o duplo título começa a ficar antigo, obsoleto, espectral, como se não significasse mais nada. Olhem para as nossas esquinas e os nossos botecos. Por toda parte uma sensação de orfandade. Dir-se-ia que Suécia e Chile são duas glórias fenecidas.

[...] Em 54, o escrete húngaro do Armando Nogueira entrou por um cano deslumbrante. Mas não houve o ridículo, eis o importante, não houve o ridículo que desabou sobre o nosso escrete (RODRIGUES, 1993a, p.150).⁵³

Se a vitória em 1958 representaria o fim do complexo de vira-latas, seria um fim provisório. Provisório porque, passados a euforia, o orgulho e o patriotismo a partir das conquistas de 1958 e 62, vem a desclassificação em 1966 e, com ela, o retorno do complexo de vira-latas...

Amigos, eu sempre digo que, antes de 58 e de 62, o Brasil era um vira-lata entre as nações, e o brasileiro, um vira-lata entre os homens.

[...] Só em 58 é que, de repente, o Brasil e o brasileiro deixaram de ser vira-latas.

[...] Percebi tudo: – perdida a Copa, deu no povo essa efervescente salivação. Repito: – pende do nosso lado a baba elástica e bovina do subdesenvolvimento. E o Otto Lara Resende bate o telefone pra mim. Antes do bom-dia, disse-me ele: – “Voltamos a ser vira-latas!” (RODRIGUES, 1994, p. 120-122).⁵⁴

Entretanto, o complexo de vira-latas retomaria, agora, a incapacidade de lidar com a derrota. Se em 1950, o brasileiro não soube perder, o que dizer de uma equipe bicampeã. Nelson Rodrigues, enquanto apaixonado pelo selecionado, não admitia que seu país perdesse. Assim, surge com um conceito cheio de idas e vindas, acompanhando a situação do contexto em que será inserido. Desse modo, por alguns momentos o dramaturgo abandona o argumento da falta de confiança – afinal, trata-se de um país que venceu o Mundial por duas vezes consecutivas –, e parte para soluções mais drásticas:

O Brasil naufragou num mar de contusões por isso mesmo: – porque sabia apanhar e não sabia reagir. O ilustre acadêmico está rigorosamente certo. Hoje, depois do pau que levamos, aprendemos que o craque brasileiro tem de ser reeducado. Digo “reeducado” no sentido de virilizar o seu jogo. Amigos, o Mário Pedrosa está fazendo um ensaio sobre o futebol. É um pensador político, um crítico de artes plásticas, homem de uma lucidez tremenda. Ora, o intelectual brasileiro que ignora o futebol é um alienado de babar na

⁵³ Originalmente: A vergonha, *O Globo*, 20 jul. 1966.

⁵⁴ Originalmente: Voltamos a ser vira-latas, *O Globo*, 26 jul. 1966.

gravata. E o nosso Mário Pedrosa sabe disso e foi um dos sujeitos que sofreram na carne e na alma o fracasso da seleção. Pois espero que, no seu ensaio, inclua todo um capítulo assim titulado: – “Da necessidade de baixar o pau”. (RODRIGUES, 1993a, p. 152).⁵⁵

É verdade que Nelson não costumava mudar de opinião com a mesma frequência dos fatos – singularidade que lhe rendeu o apelido de “flor de obsessão”⁵⁶ –, entretanto, não se pode esquecer que ele escrevia como torcedor e, principalmente, para torcedores. E todo bom torcedor queria, naquele momento, que os jogadores brasileiros revidassem a injusta violência física, que não permitia o bom desempenho do futebol nacional – a violência era necessária para a permanência na competição. Tal como aponta Fátima Antunes,

Nelson gostaria de ver mais agressividade no comportamento do brasileiro. Esse julgamento, porém, coincidia com um momento em que o Brasil estava em desvantagem no *ranking* do futebol. Também após 1950, cobrou-se de Bigode o revide do tapa de Obdúlio. Em 1958 e 1962, Nelson não se lembrou de cobrar um comportamento viril e exaltou a molecagem do homem brasileiro, capaz de vencer os truculentos europeus, em embates que lembravam os bíblicos Davi e Golias (ANTUNES, 2004, p. 240).

Tratar-se-ia de uma regressão ao complexo de vira-latas que jamais deixou de existir, apenas tomava novas roupagens. O bicampeonato teria sido apenas uma ilusão. E em 1970, com a conquista do tri, Nelson Rodrigues intensificava seu discurso ao redor da identidade brasileira, uma vez que as manifestações relacionadas ao futebol representariam um sentimento de união nacional.

Observem agora o que o escrete fez por nós. Há pouco tempo o brasileiro tinha uma certa vergonha de ser brasileiro. Conheço um patricio que andou ensaiando um sotaque para não traír a sua nacionalidade. Agora não. Agora acontece esta coisa espantosa: – todo mundo quer ser brasileiro. O país foi invadido por brasileiros, ocupado por brasileiros. Dizia-me o Francisco Pedro do Coutto: – “Nunca vi tantos brasileiros”. E outra coisa: – as mulheres estão mais lindas, e os homens mais fortes, e há uma bondade difusa, volatilizada, atmosférica. Jamais se cumprimentou tanto. E como sorrimos uns para os outros. Apenas 24 horas nos separam da finalíssima. Quem jogará por nós é o melhor escrete da Copa. Enquanto os outros dão botinadas, o brasileiro faz a arte que os “entendidos” negam e renegam. Vocês devem ter visto, ontem, o tape de Inglaterra x Alemanha. O campo era varrido de correrias irracionais. Vale tudo, do gogó para cima. Vinte e dois homens, e mais o juiz e mais os bandeirinhas, e aquela fauna triste de patadas.

⁵⁵ Originalmente: A Copa do apito, *O Globo*, 25 jul. 1966.

⁵⁶ “Sou um obsessivo e houve alguém, se não me engano, o Cláudio Mello e Sousa, que me chamou de “flor de obsessão”. Exato, exato, e graças a Deus. O que dá ao homem um mínimo de unidade interior é a soma de suas obsessões.” (RODRIGUES, 1967. In: *A Menina Sem Estrela: Memórias*, 1993, p. 28).

Que falso futebol, que antifutebol. Amanhã, sim, amanhã o mais belo futebol do mundo jogará contra a Itália. E quando acabar o jogo vocês verão subir o nome do Brasil como um formidável berro em flor (RODRIGUES, 1993a, p.216).⁵⁷

O antifutebol, a que Nelson Rodrigues se refere, é exatamente o que assume um estilo de jogo contrário ao “verdadeiro futebol”, isto é, o brasileiro, carregado de malícia, criatividade e ginga. Tais características, legitimadas no esporte, figuravam na já consolidada brasilidade que, por vezes, se funde ao ideal de identidade nacional (ORTIZ, 1994). E com a vitória brasileira, o complexo de inferioridade estaria mais uma vez liquidado... Até que viesse 1974.

⁵⁷ Originalmente: O mais belo futebol da terra, *O Globo*, 20 jun. 1970.

3 O FUTEBOL EM TRÊS ATOS

3.1 “FLOR DE OBSESSÃO” E SUA INSERÇÃO NO MEIO INTELECTUAL

Quarenta e oito horas depois, saíram as primeiras notas. Dizia o *Correio da Manhã*, num texto não assinado de Álvaro Lins, que, com *Vestido de noiva*, pela primeira vez o teatro brasileiro entrava na literatura. Também no *Correio*, embaixo do artigo de fundo, Paulo Bittencourt escrevera um tópico em que celebrava minha estréia “como o nascimento do moderno teatro brasileiro” (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p. 174).

Considerando a fusão de texto e contexto proposta por Antonio Candido (2000) faz-se necessário levar em consideração o contexto em que o literato se encontra para só então realizar, de forma coerente, a interpretação da obra. No mesmo sentido, ao tratar das influências foucaultianas em relação à análise literária, Sara Mills (2005: 119) afirma que “A Foucauldian analysis would focus on the way in which we put that biographical and contextual information to work in interpretation”. Ou seja, não basta apenas buscar a história da vida do autor a ser analisado, mas, especialmente, estabelecer sua posição, isto é, de onde o escritor está falando.

Pois bem. Não seriam apenas as reportagens policiais as influenciadoras do dramaturgo. Ao lado da adolescência lúgubre, tem-se o assassinato de seu irmão Roberto, principal elemento que justificaria seu modo de escrever. Ele próprio trata um pouco das interferências sofridas, em uma das memórias que escrevia para o jornal *O Globo*, em 1967:

E confesso: – o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (...) Foi uma tragédia que quase destruiu a minha família. Pensei, em certos momentos, que nenhum de nós sobreviveria; e que aquilo era o fim de cada um e de todos. Foi o fim de meu pai, que morria dois meses depois (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, 125-126).

O teatrólogo externaliza⁵⁸, isto é, verbaliza, no sentido de desabafar, a lembrança trágica, o que mais tarde trará o conforto. Nesse sentido, ele torna seu drama público, como que compartilhando a memória que lhe aflige.

⁵⁸ “Os termos ‘externalização’ e ‘internalização’ referem-se a uma modalidade psíquica específica da exteriorização e da interiorização do objeto. De um modo geral, a externalização e a internalização não dizem respeito a aspectos do objeto, mas às relações e conflitos que lhe são inerentes e que eles mantêm com outros

O assassinato do irmão Roberto, relatado por Ruy Castro (1992) como o ponto de ebulição para a decadência dos Rodrigues, é tratado por Nelson, como um trauma que, além de definitivo, por si só traz a estética de um drama literário.

Roberto Rodrigues⁵⁹, desenhista de traços modernos, unia morte, amor e culpa em seus desenhos, que muito se aproximavam dos posteriores textos de Nelson Rodrigues. Tal como nos exemplos abaixo:



Figura 1: As imagens “Ao grande cientista Dr. Rodolpho Josetti” e “O último romântico” foram publicadas, respectivamente, em 12 de dezembro de 1926, no jornal *A Manhã*; e em 4 de janeiro de 1930, após a morte de Roberto Rodrigues, no jornal *Crítica* (COELHO, 2004, p. 55 e 288).

As ilustrações de Roberto Rodrigues denunciavam o caráter mórbido também comum a Nelson Rodrigues, cuja obsessão, já antes da morte do irmão, estava atrelada à narrativa de crimes passionais para a página policial.

objetos. [...] Esses dois termos são, portanto, as duas faces da apropriação psíquica de um processo, de uma relação, de um conflito” (MIJOLLA, 2005).

⁵⁹ Roberto Rodrigues era o segundo filho de Maria Esther e Mário Rodrigues, nascido em 1906, no Recife. Mesmo não sendo o filho mais velho, era o líder dos irmãos. Começara a desenhar já aos cinco anos de idade; aos treze, seus primeiros desenhos foram publicados em uma revista infantil; e aos dezessete, entrou para a Escola de Belas Artes, do Rio de Janeiro, onde conheceu Cândido Portinari, que seria hóspede na casa dos Rodrigues. Seus traços eram modernos e expunham obsessivamente a morbidez e o sexo em seus personagens. Nos jornais *A Manhã* (1925-28) e *Crítica* (1929), Roberto Rodrigues desempenhava a função de desenhista, participando da “Caravana do *Crítica*”, que cuidava da página policial (CASTRO, 1992).

O ilustrador era o típico galanteador da época. Segundo Ruy Castro (1992), o desenhista era muito parecido com o ator italiano Rodolfo Valentino, que representava o modelo de beleza masculina vigente na década de 1920. Entretanto, o exagerado Nelson descrevia o irmão como um homem tão bonito, que ele mesmo jamais vira no romance, no cinema ou na vida real (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.86). Bem se sabe que, não raro, o dramaturgo cria algum personagem com essas características, como os sedutores Pedro, em *Vestido de Noiva*, e, principalmente, Bibelot, em *Os Sete Gatinhos*. Aqui se percebe outro meio de externalização da morte de Roberto: a transformação em drama literário. Nelson insere elementos do assassinato, ou mesmo caricaturas do irmão e sua assassina, em seus roteiros e contos. Portanto, na obra de Nelson Rodrigues, Roberto ainda vive...

A motivação do crime foi uma matéria de jornal. O sensacionalista *Critica* publicou, contra a vontade e a honra de Sylvia Seraphim Thibau, uma manchete sobre o divórcio do conhecido casal Thibau.

Segundo o periódico *Diário da Noite*, de 26 de dezembro de 1929, Sylvia Seraphim – uma conhecida escritora e colaboradora dos periódicos *Selecta*, *Fon-Fon*, *Para todos*, *O Jornal*, *Gazeta de S. Paulo*, bem como correspondente de outros diários e publicações literárias – compareceu à redação de *Critica*⁶⁰ com o intuito de impedir qualquer publicação a respeito de seu divórcio. Sylvia teria falado com o próprio Roberto Rodrigues, que lhe afirmara que não seria publicada nenhuma reportagem atribuindo motivos escandalosos à sua separação. Entretanto,

Hoje, ocupando quase totalmente a primeira página da “Critica” e ilustrada com desenho do sr. Roberto Rodrigues, surgiu uma pormenorizada narrativa em que se atribuía a origem do divórcio ao fato de haver o esposo da escritora apurado que aquela senhora era amante de um médico, e que esse médico, desejando depilar as pernas da sua cliente e amante dera ocasião às suspeitas do marido ultrajado (DIÁRIO DA NOITE, 26 dez. 1929, última página).

A notícia sobre Sylvia, carregada de insinuações sobre o verdadeiro motivo da separação, acusava a esposa de adultério, com base em relatos de terceiros. No mesmo dia

⁶⁰ Sylvia Seraphim estaria acompanhada de um conceituado redator de um matutino, cujo nome não é citado na matéria (DIÁRIO DA NOITE, 26 dez. 1929).

em que fora publicada a manchete, a ex-Thibau foi ter novamente com os redatores do *Critica*...

Hoje, a escritora “Petite Source” dirigiu-se novamente à redação do jornal “Critica”, onde pediu para falar ao sr. Mario Rodrigues, diretor daquele diário. Como lhe respondessem não estar na ocasião esse jornalista, pediu então a sra. Sylvia Thibau para falar ao sr. Mario Rodrigues Filho, e finalmente foi recebida pelo sr. Roberto Rodrigues. Conduzida a um gabinete daquela redação, quando falava ao sr. Roberto, aquele redator da “Critica” teria respondido com uma palavra fortemente pejorativa. Ouvindo a expressão grosseira e insultuosa, a escritora sacou da bolsa de mão um revólver e detonou a arma, indo um projétil atingir o sr. Roberto no abdômen (DIÁRIO DA NOITE, 26 dez. 1929, última página).

O então adolescente Nelson Rodrigues era um dos presentes no momento do crime e, quase 40 anos depois de presenciar o irmão ferido, relata, em uma de suas memórias, o que vivenciara naquele momento tão retomado em seus textos:

Naqueles cinco, seis minutos, acontecera tudo (e como, nesses momentos, a figura do criminoso é secundária, nula. Eu não me lembrei da ira; eu não pensei em também ferir ou em também matar. Só Roberto existia. Estava ali, deitado, certo, certo de que ia morrer. Pedia só para não ser tocado. Qualquer movimento era uma dor jamais concebida). Vinte e seis de dezembro de 1929. Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e de ouvir, foi esse espanto que os outros não sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.90).

A versão relatada por Sylvia Seraphim, no dia do crime, aos repórteres do *Diário da Noite*, entretanto, mostra o lado pouco citado da história, bem como a ira que passava despercebida por Nelson:

– Fui à redação da “Critica” para falar pessoalmente com o seu diretor. À porta, atendeu-me um contínuo, informando-me que o sr. Mario Rodrigues não se encontrava na casa. Eu desejava a retificação de certos comentários que aquele matutino publicara hoje, em relação à minha pessoa, e perguntei também pelo sr. Mario Rodrigues Filho.
 – Também ainda não veio.
 – Nisto apareceu-me um filho do dr. Mario Rodrigues, o sr. Roberto Rodrigues, com quem ontem, à noite, falei, pedindo a não publicação das notas referidas. Ele me prometera não publicar e, como a promessa não foi cumprida, também me interessava interpelá-lo. Assim o fiz.
 O meu interpelado respondeu-me de maneira desdenhosa, dizendo que o que estava feito não podia mais ser desmanchado.
 – Neste caso, tornei, o senhor não só não tem palavra, como...
 – Eu não posso perder tempo com rameiras...
 Quis revidar a ofensa e senti que as palavras não me acudiam à memória.
 Nem sei como, abrindo a bolsa, saquei de um revólver e alvejei aquele moço que me insultara tão impiedosamente.

Ele caiu e eu senti, então, que alguém me segurava pelas costas.

– Mas por que, indagamos, a sra. foi armada de revólver à redação da “Crítica”?

– É que eu temia qualquer agressão e não quis ir desprevenida.

Não tive, aliás, quando atirei, a intenção de matar o filho do sr. Mario Rodrigues e sim de cobrar-me do pesado insulto (DIÁRIO DA NOITE, 26 dez. 1929, última página).

O depoimento publicado mostra outro extremo da história, rompendo com a construção de Nelson Rodrigues de que a atiradora era fria e matou por matar, por simples vingança. Cabe lembrar que o *Diário da Noite* – fundado em 1929, no Rio de Janeiro, por Assis Chateaubriand – era um dos jornais que compunham os Diários Associados, ao lado de *O Jornal*, onde Sylvia Seraphim trabalhava. Assim, não se pode descartar a hipótese de um esforço em amenizar a situação de uma de suas escritoras, dando-lhe a oportunidade de mostrar sua versão dos fatos, à qual se opunha *Crítica*.

Após dar o tiro, que desencadearia as sucessivas tragédias na família, como a posterior morte de Mario Rodrigues⁶¹, Sylvia Seraphim foi absolvida, segundo a lógica de que, para os padrões da época, se o divórcio por si só já era difícil para uma dama, o que dizer então sob o alvo de uma reportagem como a de *Crítica*, desmoralizante para uma mulher que, segundo o seu próprio ex-marido, era honesta (CASTRO, 1992, p. 104). Ainda assim, antes do julgamento da assassina de Roberto, o *Crítica* fazia sua campanha contra Seraphim: “O Jury terá de julgar a assassina de Roberto Rodrigues. Qualquer que seja, porém, o seu ‘verdictum’, Sylvia Seraphim terá sido irremediavelmente condenada não só por esse crime, mas pelos dois que cometeu” (CRÍTICA, 18 mar. 1930, s/p). A segunda morte a que o periódico se refere é a de Mario Rodrigues, pois o jornal defendia a ideia de que o mal súbito, pelo qual o jornalista fora acometido, foi consequência do desgosto pelo assassinato do filho, sobretudo, porque Sylvia procurava por ele e não por Roberto.

Nelson, que presenciara a visita de Sylvia à redação, se estende por algumas crônicas a tratar do assunto, não sem dor, mas a acentuando a memória por meio da estética dramática.

O espantoso no assassinato de Roberto é que não houve ódio. Ele não foi odiado em nenhum momento. Não foi o ódio que apertou o gatilho (e era um revólver pequenino, sim, um revólver liliputiano, que mais parecia de brinquedo). Não houve ódio nem irritação,

⁶¹ Mario Rodrigues faleceu em 15 de março de 1930 – aproximadamente, passados três meses da morte Roberto Rodrigues –, após o que pareceu um acidente vascular cerebral (CRÍTICA, 16 mar. 1930, p.8). Entretanto, a causa da morte divulgada, sobretudo pelo jornal *Crítica*, bem como pela família Rodrigues, teria sido desgosto pelo assassinato do filho, que morrera em seu lugar (CRÍTICA, 18 mar. 1930, s/p).

repito, nem irritação. Eu estou ouvindo a voz: – “Dr. Mário Rodrigues está? Dr. Mário Rodrigues está?”. Estou ouvindo a voz e, pior, lembro-me até do perfume (dela). Trinta e sete anos depois, eis-me aqui pensando: – “Matar sem paixão, sem nenhuma paixão, simplesmente matar e nada mais”. Podia ser Mário Rodrigues, pai, ou um dos filhos, ou filha, ou minha mãe. (E a polidez, a quase humildade da pergunta: – “O senhor podia me dar um minuto de atenção?”). Roberto ergueu-se: – “Pois não” – faz a volta na mesa. Mas já contei isso.) (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.91).

Há de se levar em consideração o fato de que Nelson narra em 1967, o ocorrido em 1929, ou seja, é muito provável que boa parte da lembrança sobre o assassinato do irmão tenha sido modificada e até dramatizada – uma vez que não lhe faltavam motivos, temporais ou afetivos. De acordo com Freud, os dispositivos que auxiliam a memória humana parecem imperfeitos, mas, às vezes, realizam o que não poderiam. Uma vez que o aparelho mental possui uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções, ele registra delas, traços mnêmicos permanentes, embora não inalteráveis (FREUD, 1996c, p.134). Assim, a lembrança pode ser eterna, porém constantemente alterada com o passar dos anos, o que leva a crer que Nelson Rodrigues, sem intenção, remonta sutis elementos ao narrar o fatídico encontro na redação do *Critica*. Nesse sentido,

As possíveis contradições entre esses vários personagens que procuram representar publicamente o autor Nelson Rodrigues não devem ser aqui vistas como falhas morais ou como mudanças absolutamente radicais na sua visão de mundo, e sim, de modo dialético, como algo inerente à própria trajetória (FACINA, 2004, p. 33).

Assim, quanto à morbidez rodrigueana, há de se levar em consideração não só a tragédia que assolou os Rodrigues, como também a infância na Rua Alegre e a literatura com que Nelson teve contato – um de seus autores preferidos era Dostoiévski, o pai da tragédia russa⁶². Todos esses aspectos, de maneira não linear, interferem na interpretação de sua obra. O autor, por vezes, fala do seu “eu” (ego) por meio das personagens, segundo o um processo de transferência, que se pode compreender aqui segundo a ideia de deslocamento ou substituição. Nesse sentido, são os aspectos da vida do escritor, claros –

⁶² “Um dia, meu pai trouxe para casa o *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Lembro-me de que ele escreveu, sobre Raskolnikov, um artigo chamado “Paradoxos vermelhos”. Fui ler o livro no quarto trancado. Comecei às sete da noite, antes do jantar, e não jantei. Não parei mais. O que me feriu não foi o crime de Raskolnikov. Claro que me assombrou a morte da velha usurária e de sua irmã. O que me doeu mais, porém, foi a figura de Sônia. A princípio, não percebi tudo. O livro falava em “livrinho amarelo”. Não entendi e voltei atrás. Acabei entendendo que era prostituta. Sônia, prostituta!” (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.79).

como a morte de Roberto – ou, por vezes, obnubilados – como a morbidez obsessiva –, que serão encenados nos palcos da ficção. Tal como se pode perceber em *Álbum de Família*:

GUILHERME – Glória, temos que fugir daqui, depressa.

GLÓRIA (recuando) – Mas o que é que houve? Você está escondendo o quê?

GUILHERME (apaixonadamente) – Fugir para bem longe! Tenho pensado tanto! Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova!

(Muda de tom; parece falar para si mesmo.)

GUILHERME – Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra! (RODRIGUES, 1945. In: Rodrigues, 1993c, p.55).

Como nas narrativas da página policial dos jornais *A Manhã* e *Crítica*, algumas apontadas por Caco Coelho (2004), a morte como saída para os amantes reaparece no teatro. No trecho acima, Guilherme, que já se “acidentara”⁶³ na região íntima, no intuito de conter a paixão proibida pela irmã, Glória – que por sua vez, nutria um amor pelo pai –, vê a morte como uma fuga, tanto para proteger seu amor, quanto para preservar a menina imaculada.

Não bastasse o assassinato do irmão Roberto e a morte do pai, Mário, a vida de Nelson e dos Rodrigues tomaria novos rumos com a Revolução de 1930, que trouxe ao poder Getúlio Vargas. O jornal *Crítica*, opositor assíduo de Vargas, foi um dos periódicos empastelados durante a revolução, o que trouxe mais do que um prejuízo recuperável: o fim do principal meio de renda da família (CASTRO, 1992). Mas a década de 1930 traria mais do que empastelamentos. Após um período de sete anos de indefinição, o país passou por um novo golpe militar, em 1937, que dissolveria o Congresso e estabeleceria uma nova Carta Constitucional, de feições fascistas, que centraliza todo o poder administrativo nas mãos do presidente. Assim, sob o comando de Getúlio Vargas, estabelecer-se-ia o Estado Novo, período que ficou em vigência até 1945, mas cujos efeitos permaneceriam por mais tempo (SKIDMORE, 1982).

O Estado Novo teve inegável inspiração europeia, haja vista a proposta do papel do líder em relação às massas e a identidade nacional coletiva. O controle do país se materializou pela criação de órgãos, como o DASP (Departamento de Administração e Serviço Público), em 1938, e o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1939. Se o DASP aproximaria Vargas às administrações regionais, recebendo relatórios e

⁶³ Guilherme cortou seu próprio órgão genital, na tentativa de fugir da paixão lancinante – bem como socialmente proibida – que sentia pela irmã, e disse à família que havia se acidentado.

conselhos para a “manutenção da ordem”, o DIP imporia censura às manifestações desfavoráveis ao governo, expressas em jornais, teatro, cinema, literatura, proibindo, inclusive, a entrada de publicações que “prejudicassem” o interesse dos brasileiros (FAUSTO, 2006). Foi ainda por meio do DIP que se produziram propagandas em favor do regime, consolidando a imagem de “pai dos pobres” atribuída ao então presidente – elemento que fazia parte da política de culto ao líder, tal como se percebia no fascismo italiano e no nazismo alemão.

Utilizando-se de tais ferramentas, entre outras⁶⁴, o intuito do regime brasileiro era estabelecer um progresso dentro da ordem, ou seja, uma proposta de racionalização do trabalho, somada ao controle social, o qual se daria pela repressão a qualquer força opositora, partindo de um princípio de Estado forte (CAPELATO, 2003). O Estado, autoritário e modernizador, objetivava a industrialização do país sem grandes abalos sociais, o que significaria um passo rumo à modernidade, bem como à verdadeira independência do Brasil, o que reverteria o atraso vinculado à imagem do país. Desse modo, a propaganda política, bem como a censura, figuravam entre os principais meios de afirmação do autoritário governo varguista, corroborando para a constituição de um país forte e, portanto, unificado, o que se daria, sobremaneira, por iniciativas culturais voltadas a aspectos identitários. Entre essas iniciativas, por vezes dadas enquanto um ritual ou um símbolo pelo qual a população se reconhecesse uma, pode-se estabelecer o futebol, reforçado pela crônica esportiva, em especial pelas de Nelson Rodrigues, exibindo não só a paixão do brasileiro (aquele descrito pelo autor), como também a ideia da pátria em calções e chuteiras.

Desse modo, o povo, tachado de inconsciente e analfabeto, precisava de alguém que falasse por ele, exprimindo seus impulsos e anseios. Este representante seria o intelectual que, colocando a arte e a cultura a serviço da nação, seria uma espécie de intermediário entre a população e o governo, assumindo também o papel de educar as manifestações populares, homogeneizando-as. Antes disso, entretanto,

⁶⁴ Canais de expressão pública são transformados em espaço de veiculação da ideologia do Estado, assim, muitas das organizações culturais do período são incorporadas pelo governo, como a Rádio Nacional, em 1940, e os jornais *A Manhã* e *A Noite*, do Rio de Janeiro. Incluindo, ainda, a criação do personagem Zé Carioca, em 1942, sugerindo um protótipo de brasileiro coincidente à figura de Vargas – amistoso, sorridente e até “malandro”, em se tratando das difíceis resoluções políticas (VELLOSO, 2003).

Ao intelectual caberia [...] a reflexão, a quietude e o saber puramente erudito. Distante das misérias do mundo, ele deveria ser o “criador das ilusões” capaz de revelar o encanto, o lado feliz e leve da vida. Dentro desse quadro, política e literatura apareciam como coisas totalmente distintas: a primeira dizia respeito aos aspectos materiais da vida, enquanto a segunda falava do espírito, enfim, dos valores tidos como superiores (VELLOSO, 2003, p.151).

Tal como aponta Velloso (2003), o intelectual, que assumia uma posição de superioridade, e que, ao mesmo tempo, era marginalizado pelo Estado – pois suas críticas soavam como vindas de uma “torre de marfim” (como o foi Euclides da Cunha e Lima Barreto, no início do século do XX) –, agora seria valorizado pelo governo, que reconhecia naquele o papel de popularizar e difundir a ideologia do regime, relendo, portanto, sua participação nos destinos da nacionalidade. No Estado Novo, recupera-se a obra de Euclides da Cunha e há uma simbiose entre o homem de pensamento e o homem de ação, isto é, o intelectual deixa de ser um crítico distante das misérias do mundo, como que falando de fora da sociedade – ao que se poderia chamar “torre de marfim” –, agora ele participaria da materialidade dos destinos da nação.

Nesse mesmo sentido, manifestações populares, como o carnaval, a capoeira, a música e, de modo mais tensionado, o futebol são apreendidos como expressão cultural da nação. Resquícios claros da segunda fase do Modernismo⁶⁵, que teve como eixo central a questão da brasilidade, isto é, quando houve um processo de estabelecimento de uma cultura essencialmente do Brasil, o que foi de fundamental importância para a consolidação de elementos tipicamente brasileiros, com os supracitados (OLIVEIRA, 2003). Sob esta movimentação, contava-se com a organização de esportes, sobretudo o futebol, concursos de marchas carnavalescas e desfiles das escolas de samba – é já nos anos de 1930 que o samba, o futebol e o carnaval se estabelecem como símbolo do país.

Getúlio Vargas se utilizou muito bem disso. Durante o Estado Novo, o povo recebia uma avaliação positiva por ser considerado puro, espontâneo e autêntico; entretanto, era também considerado imaturo, analfabeto e inconsciente. Por muito tempo, as classes mais altas é que representavam esta maioria de acordo com interesses escusos; assim, a ação do

⁶⁵ O movimento modernista teve sua emergência na Semana de Arte Moderna, em 1922, trazendo por meio de “Paulicéia Desvairada”, de Mário de Andrade, diretrizes estéticas do que seria um movimento de vanguarda, influenciado pela estética europeia. A Semana de 1922 contou com a participação de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, entre outros artistas. O movimento modernista passou por um segundo momento que prezava pelo nacionalismo. Os grandes símbolos desse movimento nacionalista foram Olavo Bilac, Catulo da Paixão Cearense e Afonso Arinos (OLIVEIRA, 2003).

Estado salvaria o povo e, para tal, foi dada uma importante atenção aos aspectos culturais do Brasil – como cinema, literatura, rádio e movimentos populares – entre eles o futebol (OLIVEIRA, 2003; SOIHET, 2003).

Sob essa lógica de nacionalização, mas talvez sem assumir um caráter tão popularesco, estabelecia-se o anseio por um teatro mais “sério”, buscando um gosto aristocratizado, ligado ao conhecimento dos clássicos e, de certa forma, próximo ao modelo europeu⁶⁶, haja vista que o teatro brasileiro estava pautado mais na perspectiva financeira do que no aspecto artístico. Se a Semana de Arte Moderna, de 1922, influenciara a poesia, o romance, a arquitetura, o desenho e a música, também traria mudanças aos palcos, embora um pouco mais tarde, em meados de 1940. Entre fins da década de 1930 e início da de 40, o teatro brasileiro se dividia basicamente em dois gêneros: a revista e o “teatro de boulevard” – também identificado como Trianon (PEREIRA, 1998). Aquele se referia a um *show* de variedades, com canto, piadas e pequenas representações; ao passo que o segundo encenava, na maioria das vezes, comédias leves estrangeiras, adaptadas pelos atores, que muito se utilizavam de improvisações. Aliás, Décio de Almeida Prado (2008), ao tratar do teatro brasileiro moderno, destaca o aspecto comercial das peças teatrais, o que acarretava a troca frequente de cartaz pelas companhias (que apresentavam, não raro, uma peça por semana) e o improviso dos atores. Ambos os gêneros citados acima estavam muito próximos da “chanchada”, de forma pejorativa, haja vista que neles predominava o recurso à improvisação e situações consideradas de “mau gosto”:

A “chanchada” era uma forma de representação paródica, muito comum em companhias profissionais de teatro, em que se tomava um texto conhecido, às vezes até mesmo uma tragédia de Shakespeare, que era utilizada como ponto de referência para a criação de *gags* humorísticas, baseadas na improvisação (PEREIRA, 1998, p. 41).

Em fins da década de 1930, o teatro, então comercial, não tratara de nenhum aspecto da vida brasileira; não resistira ao impacto do cinema, enquanto diversão, já que este era agora sonoro; e, sobretudo, não se adequou às novas tendências literárias propostas pelo Modernismo – o que já vinha acontecendo na poesia e na música (PRADO, 2008). Tendo em vista tais aspectos, fazia-se necessária uma reformulação dos palcos, não porque os

⁶⁶ O Movimento Modernista propunha uma ruptura com a importação dos costumes europeus, entretanto, o estímulo a uma produção cultural genuinamente brasileira era ainda pautado no exemplo de organização da Europa, porém adaptado ao país.

autores não soubessem escrever ou os atores não soubessem encenar o gênero apreciado pela plateia, mas porque este – a chanchada – se encontrava exaurido. Assim, incorporando uma estética vanguardista com raízes no modernismo, o governo Vargas, junto a alguns intelectuais e artistas, buscou o desenvolvimento de um “teatro nacional”, já que, até então, o que se tinha eram peças para rir ou então (re)leituras de clássicos europeus, como Shakespeare (FACINA, 2004).

A 21 de dezembro de 1937, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT), cujo intuito era o de promover a formação profissional, bem como conceder subvenções para a montagem de espetáculos teatrais, mantendo-os sob o controle e a orientação do governo (PEREIRA, 1998). O estabelecimento do SNT propiciaria uma nova fase do teatro brasileiro e um dos primeiros grupos dessa nova fase foram *Os Comediantes*, grupo que surgiu já em 1938. Graças a esse financiamento do governo, conta-se com o surgimento, no início da década de 1940, de um conjunto de obras que não dependiam do aval econômico do público para se afirmarem e garantirem a produção futura do autor. Estas peças, chamadas de “teatro sério” ou “de arte”, eram produzidas por intelectuais e prezavam pela estética vanguardista, em oposição às companhias do “teatro para rir”, as quais justificavam suas deficiências pelo baixo nível do público e defendiam que tal ação governamental resolveria o problema do público pagante, mas não melhoraria a capacidade de compreensão da plateia.

Soma-se ao apoio estatal, o contato direto com os elementos estrangeiros. Enquanto o Brasil ensaiava um processo de modernização e unidade nacional, artistas e intelectuais europeus chegavam ao país fugindo dos desastres causados pela 2ª Guerra Mundial. Embora já existisse o apoio do SNT, bem como o Curso Prático de teatro do SNT, criado em 1939, os atores brasileiros não contavam ainda com uma formação efetiva, e quase não havia encenadores e cenógrafos, foi o momento de “aprender em silêncio”:

Os candidatos a encenador – encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros não havia mesmo nenhum – ou se refugiavam à sombra dos europeus, como assistentes de direção, ou iam buscar na fonte, de preferência na França e nos Estados Unidos, os conhecimentos que lhe abririam as portas do teatro (PRADO, 2008, p.50).

Essa internacionalização, embora inibisse em determinados aspectos, como o supracitado – até mesmo sugerindo uma inferioridade similar ao complexo de vira-latas,

desenvolvido nas crônicas rodrigueanas por meio do futebol –, estimulava em outros, como, por exemplo, nas artes plásticas, com as primeiras Bienais paulistas, e nas universidades, com a contratação de professores estrangeiros. Nesse sentido, segundo Prado (2008), duas tendências influenciavam o teatro moderno. Por um lado, a francesa sugeria o trabalho com conceitos e abstrações, pautados em um envolvimento filosófico, que prenunciaria um engajamento político. A tendência norte-americana, por sua vez, estava mais próxima ao contexto brasileiro – haja vista sua influência também no cinema –, e propunha o interesse pelo indivíduo, transformando a análise psicológica e explicações sociais em poesia dramática.

Nesse contexto, atendendo sobretudo à influência vinda dos Estados Unidos, estreia o dramaturgo Nelson Rodrigues. Sua trajetória, enquanto autor de peças teatrais, tomaria rumos que não seriam tão facilmente imaginados. Sua primeira peça foi *A Mulher Sem Pecado*, em 1941, com a qual almejava “fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis” (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p.155-156), mas não obtivera sucesso. Foi com *Vestido de Noiva*, em 1943, que seria reconhecido como representante de uma vanguarda teatral, relacionada ao reconhecimento da autonomia do autor. Mais do que a dramaticidade do texto, a complexa encenação que aconteceu em três planos simultâneos – a realidade, o devaneio e a memória da personagem – foi fervorosamente aclamada por público e crítica (MAGALDI, 2010; PRADO, 2008).

A importância da peça do Sr. Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro é enorme. Causa mesmo espanto ver repentinamente surgir do nada que é o nosso teatro, quase por um milagre de geração espontânea, um autor com tanta audácia, que procura, logo nas primeiras tentativas teatrais, dominar virtuosisticamente o meio de expressão artística que escolheu (PRADO In: Folhetim nº29, 2010/2011, p. 96).⁶⁷

A peça trouxe, ainda, uma séria polêmica. Produzida pelo polonês Ziembinski – fugitivo da guerra –, conta-se com a hipótese de que, por algum tempo, alguns atribuíam o sucesso de *Vestido de Noiva* ao produtor, que seria mais brilhante do que o autor (CASTRO, 1992).

Sobre o sucesso do então jovem dramaturgo, caber ressaltar que,

⁶⁷ Originalmente: *Clima*, São Paulo, n. 13, p. 83-86, ago. 1944.

Sem desmerecer a imensa importância de *Vestido de Noiva* para a fundação do moderno teatro brasileiro, é preciso relativizar a idéia construída tanto pela crítica quanto pelo próprio Nelson de que a peça revolucionária houvesse surgido do nada, como se outras iniciativas modernizadoras já não existissem desde pelo menos os anos 1920 (FACINA, 2004, p. 42).

Facina aponta para o importante fato de que, antes de Nelson, já na década de 1930, escritores como Renato Vianna e Joracy Camargo buscavam temáticas sérias e inovadoras, inclusive trazendo à tona a questão sexual, pautada na psicanálise de Freud, e a questão social pautada no então latente marxismo. Assim como o próprio Oswald de Andrade, cujas peças *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934), e *A Morta* (1937) representariam os primeiros textos do moderno teatro brasileiro (MAGALDI, 2010; PRADO, 2008). Todavia, graças ao atraso cênico dos palcos nacionais, à censura e ao gosto estético dominante dos anos 30, tais peças foram interditadas, sendo confinadas em livro e encenadas apenas em 1967, sem causar o impacto revolucionário que lhes era justo atribuir. Desse modo, com *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues não foi um autor que simplesmente revolucionaria a dramaturgia nacional; mas um dramaturgo alinhado às novas exigências que o contexto artístico e intelectual estabelecera ao teatro brasileiro, na década de 1940.

Entretanto, ao contrário do que os críticos e intelectuais esperavam após a inserção de Nelson no teatro intelectualizado (com *Vestido de Noiva*), o autor, segundo Facina (2004), despenca do rótulo de “gênio revolucionário” ao de “maldito, obsceno e tarado”, com *Álbum de Família* (1945), obra que dividiu opiniões, sendo censurada e publicada em livro já em 1946 – embora tenha sido encenada apenas em 1967. Considerada esteticamente fraca e moralmente condenável, pelos detratores do texto rodrigueano, as insinuações incestuosas da trama foram concebidas por estes como uma tentativa de autopromoção, que se daria através do escândalo; ao passo que havia quem comparasse Nelson a Eugene O’Neill⁶⁸ – autor norte-americano de relevância para a tragédia moderna.

De acordo com Magaldi (2010), Nelson Rodrigues era um dramaturgo que abordava obsessivamente os instintos humanos, e, tendo em vista a formação cristã que recebeu, o autor procurou preservar em suas obras a crença em preceitos morais básicos, definidos pela Igreja Católica. Entretanto, o escritor sugere que o fazia, sob a lógica de criar

⁶⁸ Eugene O’Neill, autor de mais de 60 peças completas ou parcialmente escritas, nasceu em Nova York, em 1888. Filho de um ator de renome, O’Neill teve uma vida marcada por tragédias e boemia, inclusive sendo acometido por tuberculose. Foi o criador de uma dramaturgia rica em temas, formas, técnicas, personagens e situações; além de apresentar personagens complexas e autênticas, sob temáticas como suicídio, negros e brancos, adultério ou as consequências causadas pela repressão sexual (RABELO, 2004).

polêmica, invertendo a mensagem do que será dito e causando horror em seus espectadores, com a justificativa pautada em certas formulações freudianas. Ao tratar da peça *Perdoa-me por me traíres*, de 1957, por exemplo, o autor afirma:

Mas vejamos a violência de *Perdoa-me por me traíres*. Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não sejamos. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós está diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, mais direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los (RODRIGUES, 1996, p. 15).⁶⁹

Na tentativa de responder às críticas que o acusavam de sensacionalista, Nelson faz uma alusão clara ao conceito psicanalítico da transferência – talvez o termo mais utilizado por ele, haja vista o seu constante descontentamento com a realidade e apreço pela ficção. Pois bem. O autor argumenta que os espectadores substituiriam, no decorrer da trama, suas vidas pelas dos personagens, transferindo a estes suas pulsões, frustrações e recalques. Ora, o teatro estabelece uma interessante relação entre o público e o palco (os atores), uma vez que “As transgressões do palco onde se encena economizam as transgressões recalcadas do psiquismo dos espectadores” (KAUFMANN, 1996, p. 735), e, assim, vivendo o drama dos personagens, a plateia teria os seus próprios impulsos satisfeitos, mesmo que momentaneamente⁷⁰. As aventuras teatrais corresponderiam, portanto, a uma espécie de compensação por aquilo que não se teve, estabelecendo uma identificação do público com a ausência de suas vidas, que se materializa no palco, isto é, por alguns momentos as pessoas que acompanham determinada encenação passam a ser o que não tiveram.

Nesse sentido, embora falasse de incestos, traição e morte, o dramaturgo buscava se reafirmar próximo à moralidade, justificando a polêmica e o exagero. Para ele, o homem fugia da sua natureza, caminhando rumo à racionalidade excessiva somada à ausência de

⁶⁹ Originalmente: *Manchete*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1957.

⁷⁰ Esta é uma noção muito próxima aos conceitos de mimese e catarse tratados por Norbert Elias e Eric Dunning, em *A Busca da excitação* (1997). A mimese corresponde à transferência de emoções da vivência sentida na vida real, para a vivência sentida no que se poderia chamar de “imitação da vida” – que seria um esporte, um filme, uma encenação. No caso do teatro, o drama cotidiano seria revivido e solucionado, sem que o espectador sofresse qualquer consequência definitiva. Assim, o desfecho da encenação resultaria em um alívio das pulsões (catarse), causando um efeito purificador – o que, numa relação à psicanálise, tornaria mais controlados os impulsos do *id*.

sentimentos arrebatadores, que seriam substituídos por obsessões que findariam nas tragédias em série, encenadas no Municipal. Ou seja, o sofrimento seria proveniente da inadequação das regras que regem os relacionamentos humanos (FREUD, 1978), seja quanto à família ou ao Estado. Esse desajuste acaba por estabelecer uma série de repressões, as quais originam obsessões e, cedo ou tarde, culminariam em algum tipo de descontrolo de desfecho trágico. Desse modo, tal como aponta Freud, paradoxalmente a civilização seria a desgraça do homem, já que ela exige a constante sublimação (renúncia) dos instintos, refletindo a tristeza e angústia a que a sociedade está exposta.

E é diante desse contexto, que Rodrigues mostrava a lógica do teatro: como um meio de trazer ao público sentimentos mais fortes, quiçá, a capacidade de se espantar e refletir sobre sua conduta. Na produção de Nelson,

(...) a vida humana é essencialmente marcada pela solidão, o sofrimento, a incomunicabilidade, o jogo de aparências, a falta de discernimento sobre nossos problemas fundamentais. Se há alguma possibilidade de salvação para o homem no torvelinho da existência, ela está na fé, que nos justifica, nos vincula aos outros seres humanos e nos absolve através da graça da transcendência e da participação na eternidade (RABELO, 2004, p. 281).

Tal se pode perceber nos personagens rodrigueanos, sobretudo, nas tragédias cariocas. Como aponta Medeiros (2005), elas vivem numa tensão entre os desejos intrínsecos e os desejos que deveriam manifestar socialmente, passando do intenso prazer – ao romper com um interdito – à extrema angústia após o rompimento. Essa liberação dos desejos ocasionada, paradoxalmente, por sua constante repressão, de que fala a autora, é muito próxima às relações entre consciência e inconsciência, definidas pela Psicanálise.

Como instância mental – a que podemos tratar como socialmente construída –, o ego tenta efetuar a mediação entre o mundo externo (representado pelo superego, ou seja, pelos desejos socialmente manifestos) e o id (desejos intrínsecos), buscando fazer com que ambos os desejos coincidam. Como num “cabo-de-guerra”, o ego sofre pressões do id e superego, na tentativa de equilibrá-los. Nesse sentido, o ego é responsável por auxiliar o id no controle das tensões, o que, não raro, culmina nas repressões e sublimações das vontades (FREUD, 1975). Toda essa tentativa de controle está coadunada a uma perspectiva constituída pelo contexto, a qual se estabelece internamente, e, uma vez rompida, faz

aflorar o superego como sentimento de culpa sobre o ego – o que se materializa na angústia das personagens rodrigueanas, por exemplo.

Entretanto, sob um olhar mais atento à construção de moralidade rodrigueana, pode-se perceber que, junto à coerção desencadeada pela vida em sociedade, há outro regulador ainda mais rígido: as religiões – sobretudo, em se tratando da década de 1950. Ora, a religião, tomando aqui o exemplo da Igreja Católica, descrita por Magaldi (2010) como guia da moralidade de Nelson Rodrigues, é um dos mecanismos que potencializa o superego. Pois bem, tomando o fato de que para o Cristianismo não só a ação pecaminosa, como também o fato de pensar nesta – mesmo que manifesta artisticamente – é uma forma de pecado.

O sentido pejorativo atrelado ao pecado seria, sob a lógica exposta acima, o superego forçando o ego e este, por sua vez, comprimindo a grande massa de energia libidinal que se entende por id. Esse tensionamento, na maioria dos casos, funciona como sublimação, mas, não raro, o id se sobressai descontroladamente – tal é o caso dos personagens rodrigueanos (especialmente as femininas) e do próprio Nelson Rodrigues. O teatrólogo manteve algumas relações extraconjugais e, inclusive, contou com pelo menos uma filha fora do casamento – Daniela, “a menina sem estrela”, era uma criança com graves e irreversíveis problemas de saúde (CASTRO, 1992) ⁷¹. Nesse sentido, essa autocaracterização do dramaturgo como católico e moralista sugere mais um “mecanismo de defesa” diante das recorrentes críticas, que o chamavam de sensacionalista, do que uma tentativa de exorcizar os monstros interiores do público. Pois, em tese, Nelson não conseguia sequer se libertar de seus próprios monstros.

Após *Álbum de Família*, o “teatro desagradável” de Nelson contou ainda com *Senhora dos Afogados* – escrita em 1947, porém encenada apenas em 54, pois o conteúdo atentava contra o decoro familiar – e *Anjo Negro*, de 1948, que confirmariam a fama de autor abominável para alguns críticos...

O ministro da Justiça fez um grande mal ao senhor Nelson Rodrigues, liberando sua peça *Anjo Negro* [...].

Se não a tivesse liberado, os amigos do Sr. Nelson Rodrigues, que tem um imenso, autêntico talento, continuariam enchendo jornais e reuniões com artigos e discussões, lamentando que,

⁷¹ Segundo Ruy Castro (1992), Nelson chegou a romper com a esposa Elza, entretanto, reataram o casamento algum tempo antes do falecimento do autor.

devido à miopia intelectual de nossas autoridades policiais, perderíamos a ocasião de conhecer uma obra-prima, a maior, segundo os mais exaltados, da nossa dramaturgia. Mas o público que encheu o Fênix, que, como eu, se irritou com as medidas referentes à moralidade em arte e, portanto, solidário com o Sr. Nelson Rodrigues, verificou existir, em toda esta celeuma, má vontade e exagero (MAGNO In: Folhetim nº29, 2010/2011, p. 130).

72

A cada controvérsia pública, aumentava a tensão entre o meio artístico e intelectual, elevando a altos níveis a polêmica em torno do autor, o qual passa a defender um “total descompromisso” com o gosto do público e dos críticos – a quem o dramaturgo tratava como incapazes de compreender, tampouco julgar sua obra (PEREIRA, 1998). É o que Nelson Rodrigues, de maneira questionável, expunha ao jornal *Última Hora*, ao tratar da peça *Valsa Nº 6*, que estreara em 06 de agosto de 1951:

Sucesso, objetivo de Suzana Flag não existe para mim. Escrevo pelo único prazer gratuito de escrever para o teatro. (...) Convém não esquecer que o público vai ao teatro para se divertir. Agora, nem sempre todas as peças têm a obrigação de divertir o público. Existe o mau teatro por toda parte como existe o teatro comercial em todo o mundo, uns bem feitos, outros mal feitos. É um erro confundir sucesso de bilheteria com o valor da peça. Às vezes, os dois se encontram, por mera coincidência... (RODRIGUES, 02 ago. 1951, p. 5).

Suzana Flag era o pseudônimo que Nelson Rodrigues usava para assinar os folhetins publicados em *O Jornal*, entre 1944 e 48 – aparecendo também na década de 1950, no jornal *Última Hora* –, os quais eram um grande sucesso e, inclusive, foram publicados em livro ainda na segunda metade da década de 1940 (SOUZA, 2006). Entretanto, o escritor revela seu pseudônimo apenas em junho de 1955, quando Suzana Flag assina alguns de seus contos de *A Vida Como Ela É...* Ora, sendo assim, parte-se da premissa de que, quando o autor se compara à Suzana Flag, em 1951, o público não sabia que se tratava do próprio Nelson Rodrigues. Sobre isso, Marcos de Souza afirma que:

Nelson Rodrigues estava querendo afastar essa sua produção de qualquer vestígio que pudesse ligá-la a sua persona intelectual. Quando começou a escrever como Flag, e anos depois como Myrna, Nelson já era um autor teatral festejado por seus pares e orgulhoso de seu feito com *Vestido de noiva*. Era natural portanto que se recusasse a envolver seu nome com uma literatura considerada menor como a dos folhetins (SOUZA, 2006, p. 143).

⁷² Originalmente: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.15, 6 abr., 1948.

Entretanto, já em 1945, com a repercussão da censura dos incestos em *Álbum de Família*, o teatrólogo já não é tão festejado assim, assumindo, tal como aponta Adriana Facina (2004), a fama de “autor maldito”. Desse modo, se em um primeiro momento Nelson mantinha seu pseudônimo às escuras, devido ao fato de o folhetim ser um gênero menor – o que faz pouco sentido, haja vista que este era um segredo apenas em relação ao público leitor, pois dificilmente seus pares, com quem dividia o espaço da redação, não saberiam de Suzana Flag –, posteriormente passa a ser um termômetro do seu sucesso, já que o nome Nelson Rodrigues não influenciaria a receptividade dos folhetins.

Todavia, ao mesmo tempo em que comumente questionava a importância da aceitação do público, abrindo mão do sucesso, Nelson expunha, como num ato falho, uma vaidade quanto à aceitação intelectual...

(...) Todas as noites, antes do sono, baixava em mim uma obsessão linda: –“Hollywood vai me descobrir”.

Eu, na Broadway, eu, em Tóquio. Lembro-me de que, certa vez, fui, à tarde, ao Teatro Municipal, fazer não sei o quê. Parei um momento no palco imenso e vazio. E, de repente, uma tensão dionisíaca inundou o teatro deserto. No alto, a cúpula estava ressoante das palmas espectrais. O lustre apagado ardia em cintilações frenéticas. Ouvi de novo a voz de José César Borba chamando: – “O autor!”. Saí do teatro, febril de glória.

Mas não conseguia fazer a minha segunda peça. Comecei e recomecei umas cinquenta vezes. E não escrevia sem pensar nos meus admiradores. Eis o que me perguntava: – “O que dirá o Álvaro Lins? E o Manuel Bandeira? E o Pompeu? O César Borba? E o Drummond?”. Um belo dia, descobri que todos os citados, e mais outros, e outros, seriam meus co-autores fatais. Eu era um território ocupado pelos bandeiras, álvaros, pompeus, borbas, prudentes. Cada admiração me comprometia ao infinito.

O heróico da minha descoberta é que o elogio não perdera, para mim, a sua graça plena. Ver o meu nome no jornal ainda me fascinava. Mas e eu? E eu? Eis a verdade que, em tempo, percebi: – o elogio era uma falsa e perversa delícia (...) (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p. 218).

Ao rememorar sua euforia com *Vestido de Noiva* (1943), o autor esboça seu desejo oculto de fazer sucesso, sobretudo, entre os especialistas e críticos de teatro. Ora, Nelson mantinha um devaneio interior com a fama, entretanto, quando questionado, alegava que quem fazia questão do sucesso era Suzana Flag. Dado o ato falho do autor ao tratar da fama, pode-se sugerir que o pseudônimo Suzana Flag aparecia como um alter ego do dramaturgo. Explica-se: o alter ego seria um “outro eu”, funcionando como a personalidade alternativa de alguém (ROUDINESCO, PLONN, 1998). Na literatura, essa identidade oculta de quem escreve se manifestaria em um personagem. No caso de Nelson Rodrigues, o alter ego se manifesta em seu pseudônimo, tratado por ele como outra pessoa. Dessa

forma, Suzana Flag refletiria seus anseios inconscientes – ou por outra, conscientes, porém não revelados a outros indivíduos, como, por exemplo, a ambição pelo do sucesso.

Sob a tensionada relação entre o teatro intelectualizado e o teatro comercial⁷³, Nelson relembra o insucesso de *Álbum de Família* (1945): “Eu queria e não queria agredir o bom gosto literário. Queria, para sobreviver como poeta dramático; e não queria, porque ainda estava ferido pela nostalgia de *Vestido de noiva*” (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p. 219). Ao mesmo tempo em que o homem Nelson Rodrigues queria ser aclamado como exímio escritor, o teatrólogo Nelson Rodrigues não poderia deixar de apresentar a proposta artística de vanguarda que dificilmente agradava ao público. Essa postura artística “autoral”, voltada para um seletor e pequeno público (NAPOLITANO, 2001), insere Nelson Rodrigues no meio intelectualizado e, ao mesmo tempo em que sugere uma relação tensionada entre autor, arte e público, também remete a um determinado recalque, que se evidencia, por exemplo, quando Nelson revela a vaidade quanto ao sucesso de *Vestido de Noiva*.

Se o recalque, via de regra, se refere ao desvio de uma lembrança que causa desprazer (ROUDINESCO, PLONN, 1998), no caso de Nelson Rodrigues, poder-se-ia dizer que há um desvio da lembrança que causa prazer, mas que, ao mesmo tempo, causa-lhe rejeição, do ponto de vista artístico: o elogio. Assim, esse recalque seria do homem e não do teatrólogo Nelson Rodrigues. Apesar de alguns críticos o acharem mais sensacionalista do que dramaturgo, Rodrigues era reconhecido no meio intelectual. Entretanto, o indivíduo Nelson, que se sobressai por meio dos atos falhos enaltecidos do sucesso, estava embebido pela consagração, a qual estava diretamente relacionada ao público, com quem o autor, em benefício da estética vanguardista, não deveria se preocupar. Daí o conflito exposto nas crônicas entre a consagração *hollywoodiana* e o reconhecimento dos especialistas.

3.2 A FARSA TRÁGICA E O FUTEBOL

⁷³ Apenas em 1948, aconteceu o que se pode chamar de “novo profissionalismo”, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Financiado por Franco Zampari, o TBC incorporava a lógica estética do grupo Os Comediantes e, ao mesmo tempo, com um repertório que mantinha o equilíbrio entre receita e despesa (PRADO, 2008).

Segundo Magaldi (2010), o teatro rodrigueano passou por duas fases, quase indistintas entre si: as peças míticas e as peças psicológicas, junto às tragédias cariocas. As peças míticas conferem um período curto na produção de Nelson, em que, embora exista a menção a acontecimentos de um cotidiano imediato, a temporalidade não é declarada, recorrendo ao campo mítico como alternativa. Por sua vez, as peças psicológicas e tragédias cariocas – sobretudo estas –, com a exceção de *Toda Nudez Será Castigada*, mencionam claramente espaços do Rio de Janeiro, sob a inevitável influência das publicações quase diárias dos contos de *A Vida Como Ela É...* É aí que se percebe a forte intersecção entre o conto, a crônica e o teatro de Nelson: a brecha de realidade aparece na delimitação espaço-temporal.

Esta fase de seu teatro, em que as referências ao Rio se tornam mais evidentes, acarreta a Nelson Rodrigues uma nova faceta, destacada por Facina (2004): a de autor “profundamente carioca”. Assim, Nelson passa a retratar a vida nos subúrbios do Rio de Janeiro, carregada do que seria uma “comicidade trágica”, sem, portanto, abandonar sua veia funesta. E é aqui que se encontra *A Falecida*.

Pela primeira vez, com efeito, o nosso teatro procura caminhar com os próprios passos. Pela primeira vez, o teatro brasileiro tenta bastar-se a si mesmo, proclamar a sua maioridade. E, de fato, a Companhia Dramática Nacional surge na base exclusivamente de valores nossos. São brasileiros os autores, os diretores, os artistas, os cenógrafos, os contra-regras, os maquinistas (ÚLTIMA HORA, 08 jun.1953, p.3).

O *Última Hora*, jornal de Samuel Wainer em parceria com Getúlio Vargas⁷⁴, que retorna à presidência em 1951, não titubeou ao tratar *A Falecida* (1953) como um marco do teatro nacional, já que, mais do que um enredo brilhante, era uma produção brasileira em essência. A peça representaria uma ruptura com a passividade do brasileiro, o qual finalmente deixaria de aprender com os estrangeiros, como o foi ao longo da década de 1940 (PEREIRA, 1998; PRADO, 2008), e produziria teatro com suas próprias mãos, mostrando não só o moderno teatro nacional, como também a eficácia do apoio do Estado Novo na cultura, como tratado anteriormente, durante as décadas de 1930 e 40.

Ainda segundo a notícia, *A Falecida* foi organizada pelo Serviço Nacional de Teatro, que, desde 1937, tinha a concessão de subvenções para a montagem de espetáculos

⁷⁴ Sobre o *Última Hora*, será tratado melhor no capítulo seguinte, numa abordagem a respeito dos contos de *A Vida Como Ela É...*

teatrais, como uma de suas principais funções, a fim de estimular o “teatro de arte” (ou “sério”) – aquele que atendia à estética modernista e não tratava o público como elemento central (PEREIRA, 1998). Consideradas as condições do teatro brasileiro, baseado apenas no “teatro comercial” (ou “para rir”), representado pelas chanchadas, eram os intelectuais – com o apoio do Estado, junto à contribuição técnica-artística dos estrangeiros refugiados em virtude da Segunda Guerra –, os adeptos ao desenvolvimento do “teatro sério”, haja vista que não existia, entre estes, a preocupação com o público pagante.

Nesse sentido, a estreia de *A Falecida* suscitou discussões sobre a capacidade do brasileiro em produzir teatro, pois, se por muito tempo o país não contava com uma equipe vernácula suficientemente preparada, esta seria a primeira vez. Entretanto, segundo alguns críticos, como Pompeu de Sousa (sob o pseudônimo de Roberto Brandão), a encenação não saiu como a entusiasta matéria do *Última Hora* previa:

Tudo resultou de um equívoco original: o diretor-calouro decerto assistiu à belíssima encenação que o Sr. Ziembinski fizera do *Vestido de Noiva*, do mesmo autor, talvez tenha visto a de *O anjo negro* e lido acaso sem muito entender as demais peças do Sr. Nelson Rodrigues ainda inéditas de palco. E pôs um rótulo mental no teatro de sua vítima: teatro de Nelson Rodrigues era aquilo e pronto, estava acabado; dessem-lhe uma comédia de costumes do Sr. Nelson Rodrigues e ele faria um *Vestido de Noiva*. O caso é que o Sr. Monteiro tentou repetir, pura e simplesmente repetir, o Sr. Ziembinski, sem pensar em saber que as cousas que este fazia tinham um sentido e uma razão de ser. Ou muitas (SOUSA In: Folhetim nº 29, 2010/2011, p. 173).⁷⁵

Ao contrário dos envolvidos com o teatro comercial – que justificavam seu enfoque na chanchada pelo fato de o público não estar preparado para compreender uma peça complexa –, Pompeu de Sousa fazia parte dos críticos que acreditavam que as deficiências do teatro brasileiro não eram causadas pelo público, mas pelos empresários, autores e atores (PEREIRA, 1998). Para ele, o público correspondia a um elemento secundário, um receptor passivo do espetáculo. A necessidade estava, portanto, na formação adequada dos responsáveis pela produção teatral. Assim, por muito tempo, a contratação de diretores de cena estrangeiros “(...) representava aquisição de técnica do pólo desenvolvido e, num plano mais geral, a elevação do teatro brasileiro ao nível da cultura internacional de elite” (PEREIRA, 1998, p.59). Apesar de todo o discurso em torno de uma modernidade cultural, mais uma vez a figura do brasileiro se mostra frágil diante da do estrangeiro. Corroborando

⁷⁵ Originalmente: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1953. Letras e Artes, p.2.

com o já mencionado “complexo de vira-latas”, desenvolvido por Nelson apenas em 1958, mas que, apesar de representado por meio do selecionado brasileiro de futebol, dialogava com outros setores sociais, como por exemplo, o teatro e a noção de cultura.

Nesse sentido, a encenação dirigida por José Maria Monteiro, com cenários de Santa Rosa, sofreu críticas por comprometer o brilhantismo do texto do “único grande autor dramático” brasileiro até então, graças à tentativa de repetir o que Ziembinski fez em *Vestido de Noiva* (1943). Ou seja, embora o *Última Hora* anunciasse que o teatro brasileiro enfim “procurava caminhar com as próprias pernas” (08 jun. 1953, p.3), Pompeu alegava que o brasileiro ainda não tinha condições de refletir sozinho sobre a montagem de uma peça, mas apenas repetir, sem discernimento, as lições estrangeiras. Pois, sob a perspectiva do crítico, “[...] poucas representações terão sido acaso tão fiéis ao texto literal. Em compensação, nenhuma, que me lembre, tão divorciada do sentido e da atmosfera das criações do autor, que, em vez de representar, como lhe competia, na verdade traía e desfigurava” (SOUSA In: Folhetim nº 29, 2010/2011, p. 173). Talvez Monteiro apenas não houvesse compreendido a trama, mas o imperdoável foi tratar uma peça do real sob os termos dos delírios de *Vestido de Noiva*.

Em contrapartida, Gustavo Doria – membro do grupo amador Os Comediantes que, ao lado da Companhia Dulcina-Odilon, foi um dos primeiros representantes do teatro de arte – aponta as deficiências da apresentação e do texto, de maneira menos contundente:

Mais uma vez aplaudimos a iniciativa que, muito embora as deficiências que possa apresentar em sua primeira apresentação, merece todo o apoio, pois que somente assim estaremos realmente estimulando uma organização que visa, antes de mais nada, o amparo e o prestígio do elemento nacional, como parte preponderante em nosso teatro (DORIA In: Folhetim nº29, 2010/2011, p.183-184).⁷⁶

Valorizando a iniciativa do trabalho brasileiro, Gustavo Doria aponta apenas um ponto falho da direção de José Maria Monteiro: a paixão de Tuninho pelo futebol foi tão pouco afirmada que, ao final da encenação, poucos teriam compreendido o que fazia o marido, desesperado, no campo de futebol, após o enterro da esposa. Todavia, esta não é uma deficiência que pudesse ser atribuída à inexperiência brasileira, mas à dificuldade em tornar o esporte presente, já que se tratava de um assunto raro nos palcos. E é possível,

⁷⁶ Originalmente em: *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1953, p.5.

ainda, que essa falha quanto ao esporte esteja relacionada ao próprio autor, que no roteiro estabelece o futebol como elemento onipresente, porém, de pouca recorrência. O jogo que encerra a trama é mencionado, de forma clara, no primeiro ato, sendo retomado, indiretamente, ao longo do texto sob a forma de diálogos bastante específicos, como que voltados aos entendidos na modalidade:

Parceiro nº 1 – O Carlyle nunca foi jogador de futebol!
 Tuninho – E tu achas que eu vou perder um jogão daqueles?
 Parceiro nº 2 – Quem? O Carlyle ensopa o Pavão!
 Oromar – Pra teu governo – O Fluminense vai dar um banho. Nem se discute!
 (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 735).

Ou ainda:

(Estado tremendo bate-boca entre os dois funcionários.)
 1º FUNCIONÁRIO – Vocês só têm o Ademir! Só!
 2º FUNCIONÁRIO – Seu pó-de-arroz!
 (Primeiro Funcionário esfrega as mãos, radiante.)
 1º FUNCIONÁRIO – Domingo, eu vou ao jogo, ouviu? Pode morrer até o raio
 que te parta que eu vou ao jogo (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 752).

Após as referidas passagens, a partida é retomada apenas ao fim do terceiro ato, o que leva a crer que essa pouca referência ao futebol também tenha se dado no roteiro, tendo em vista a dificuldade em inserir o esporte nos diálogos, que ficariam repetitivos caso o jogo aparecesse a todo o momento.

Se Pompeu de Sousa tratou *A Falecida* como uma peça inteiramente inesperada na obra de Nelson Rodrigues, haja vista sua proximidade com a comédia de costumes (SOUSA In: Folhetim nº 29, 2010/2011, p. 177)⁷⁷, para Doria, tal aspecto não pareceu um trabalho que mostrasse qualquer evolução na produção de Nelson...

Antes, mostra-nos ela uma insistência do autor em processos já superados. Há ainda a notar um outro ponto que se pode observar na obra de Nelson Rodrigues qual seja o desequilíbrio no tratamento que imprime aos seus personagens por vezes reais, por vezes esquemáticos (DORIA In: Folhetim nº 29, 2010/2011, p. 182-183).

⁷⁷ Originalmente em: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1953. Letras e Artes, p. 3.

Entretanto, se a peça nada acrescentou à produção rodrigueana, cabe lembrar que foi uma ruptura tanto para obra de Nelson Rodrigues – pois a partir de então passaria a escrever tragédias cariocas –, quanto para o teatro nacional – haja vista a equipe formada apenas por brasileiros.

A fim de corroborar com a proximidade do roteiro rodrigueano em foco e a comédia de costumes, Brício de Abreu o compara a uma revista de Modesto de Abreu, de 1923. Uma vez constatadas as semelhanças, o crítico questiona a originalidade da peça, chamando de fantasiosa a classificação de “tragédia” (ABREU In: Folhetim nº29, 2010/2011, p.181).⁷⁸ Sábato Magaldi, assim como Brício de Abreu e Pompeu de Sousa, defende que *A Falecida* seria uma comédia de costumes, o que, no sentido popular, está atrelada ao riso e ao final feliz; entretanto, Nelson teria recusado a nomenclatura de “tragédia carioca de costumes”, tendo em vista o sentido pejorativo desta no meio intelectual...

Não aprofundi as razões do autor e sou hoje obrigado a permanecer em conjecturas. Como Nelson impôs sua obra, sobretudo no início, contra a dominante comédia de costumes, não gostaria de filiar-se a uma corrente cuja ambição artística lhe parecia em geral menor. Tanto pela fidelidade ao seu universo como a um projeto estético superior, Nelson julgava imprescindível mover-se sempre no território da tragédia (MAGALDI In Rodrigues, 1993c, p.66).

Ora, não se pode ignorar a hipótese levantada por Magaldi, a respeito do descontentamento de Nelson quanto ao termo “comédia de costumes”, já que é muito possível que o autor não quisesse uma de suas peças atrelada ao gênero, afinal, isso comprometeria sua reputação no meio intelectual. Todavia, cabe ressaltar que a conotação pejorativa atrelada à comédia não se referia exclusivamente ao conteúdo da peça, como Abreu, de maneira tímida, aponta em seu comentário:

Ao que se propôs o Sr. Nelson Rodrigues ao escrever *A Falecida*? Não atinamos. Nem ele próprio, também. No programa, escreveu ele: “– Como definir *A Falecida*? Tragédia, drama, farsa, comédia? Valeria a pena criar o gênero arbitrário de “Tragédia Carioca”?”. É, convenhamos, uma peça que se individualiza, acima de tudo, pela tristeza irredutível. Pode até fazer rir. Mas transmite, ao longo de seus três atos, uma mensagem triste, que ninguém pode ignorar. Os personagens, os incidentes, a história, o clima, tudo parece exprimir um pessimismo surdo e vital. Dir-se-ia que o autor faz questão de uma tristeza intransigente, como se a alegria fosse uma leviandade atroz (ABREU In: Folhetim nº29, 2010/2011, p.179-180).⁷⁹

⁷⁸ Originalmente em: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1953, [s/p].

⁷⁹ Originalmente em: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1953.

O chamado “teatro para rir” era criticado pelos intelectuais, sobretudo, pelo fato de ser um teatro comercial, mais compromissado com o público pagante do que com a arte (PEREIRA, 1998). Assim, parece muito reducionista discutir a que gênero a peça pertence, uma vez que, entre as nuances de comicidade e contexto carioca, a complexidade rodrigueana continuava presente, mas agora teria um espaço e tempo definidos: os subúrbios do Rio de Janeiro, da década de 1950.

Afastado a dois anos dos palcos, Nelson Rodrigues, que na época escrevia as colunas de *A Vida Como Ela É...* para o *Última Hora*, retornava aos palcos com *A Falecida*. Ao contrário das demais peças do dramaturgo, esta já não trazia incestos nem pecados sexuais, mas a traição, o relato da vida suburbana no Rio de Janeiro e, entre nuances de comédia, a inovação: o futebol.

Encenada pela primeira vez em 8 de junho de 1953, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (MAGALDI, 2010), *A Falecida* traz imbricada ao enredo uma partida entre Vasco e Fluminense, que aconteceria ao final da peça. O roteiro incomum, assim como a maioria dos textos de Nelson Rodrigues, porém mais leve, desta vez não traria apenas mais um caso de traição, com desfecho trágico. Faria mais: levaria o futebol ao distinto Municipal, um assunto que, além de não ser encarado como “sério”, era de caráter popular.

Passado o primeiro contato com mais um texto rodrigueano, o público se deparou com um roteiro que narrava as desventuras (atreladas a uma determinada comicidade) de um casal do subúrbio do Rio de Janeiro: Tuninho e Zulmira. Esta era tuberculosa e mantinha uma obsessão, em um primeiro momento incompreensível, por sua prima Glorinha. Tal fixação desencadeia outra obsessão – pela ideia de morte. E explica-se: Zulmira, que sofria de tuberculose, mantinha um caso com um milionário e, certa vez, enquanto passeava pela rua de mãos dadas com o sujeito, Glorinha a viu. Desde então, a esposa adúltera assumiu outro comportamento: entrou para uma igreja para ser tão pura quanto sua prima. Isto é, após ser descoberta, Zulmira, atingida pelo que se pode compreender como um sentimento de culpa, ocasionado por uma reação do superego, acaba sublimando seus instintos, apoiada na religião.

Camuflando o verdadeiro motivo que a inquietava, no que se refere à Glorinha, Zulmira era recorrente em dizer ao marido – o qual sequer desconfiava da traição – que

uma cartomante, a quem havia consultado, disse-lhe para ter cuidado com uma mulher loura, até que Tuninho finalmente lança a hipótese de Glorinha ser a tal figura ameaçadora. Ou seja, Zulmira transfere a sua própria culpa, por ter traído o marido, à figura da prima, como se esta, pelo fato de tê-la descoberto, fosse a verdadeira culpada por sua infelicidade. A partir de então, a esposa passa a ser enfática ao afirmar que apenas a sua morte, sob a pompa de um enterro luxuoso, poderia resolver a situação, surpreendendo a parente – não com a morte, mas com o luxo (RODRIGUES, 1993c).

ZULMIRA (numa vidência) – Quando eu morrer, Glorinha há de estar na janela, assistindo de camarote o meu enterro, gozando. Ela sabe que estamos na última lona e, portanto, que meu enterro deve ser de quinta classe. Olha! Eu quero sair daqui! Nada de capelinha! Se Glorinha soubesse! Se pudesse imaginar que eu, na surdina, estou tomando as minhas providências! (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 757).

Luxo este que soaria como uma maneira de sanar o desconforto da imoralidade, que não veio à tona de forma natural, mas apenas quando alguém (Glorinha) descobriu o caso. Glorinha passa a ser, então, uma fortalecedora do superego de Zulmira, despertando-lhe o mal-estar com a situação de adúltera e, conseqüentemente, o gosto por comportamentos fixados nos preceitos moralistas da época, acarretando o término do relacionamento extraconjugal. Seja pelo sentimento de culpa ou mesmo pela tensão id-ego-superego, essas decepções e desilusões desencadearão a vontade de vingança, que tal como apontam Magaldi (1993c) e Rabelo (2004), em análise do roteiro que inaugura o ciclo das tragédias cariocas, atentam para este aspecto interessante da história: o círculo de vinganças enraizado na obra e que culminará com as sucessivas desventuras. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma dimensão mítica ao problema da vingança, na dramaturgia rodrigueana:

O que parece explicável se se lembrar um episódio biográfico fundamental do autor: uma mulher entrou na redação do jornal de seu pai, para matá-lo, e, não o encontrando, vingou-se da mesma forma, talvez com maior crueza, assassinando seu irmão Roberto (MAGALDI In Rodrigues, 1993b, p. 72).

Ora, uma vez pensada a trajetória de Zulmira, o assassinato do irmão e as posteriores desventuras, num exercício de unir o textual ao contexto (CANDIDO, 2000), é possível supor que Nelson Rodrigues tenha remontado, numa engenhosa construção literária, as mesmas circunstâncias que, na percepção dos Rodrigues, teriam motivado o

assassinato de Roberto: a descoberta de uma traição e a necessidade de limpar uma honra já desgastada. Sob a ótica de Nelson, foi sob esta mísera motivação que Sylvia Seraphim disparou contra seu irmão.

E é mais uma vez por um processo de transferência que se pode pensar como Nelson Rodrigues estabelece o seu teatro: desta feita, substituindo um lugar por outro (realidade por ficção), porém mantendo a integridade da desventura sob a sua perspectiva. Ou seja, Sylvia Seraphim, a vilã absolvida pela justiça, é caricaturada em Zulmira: ambas adúlteras que, ao serem descobertas, buscam inutilmente restaurar a boa reputação de outrora, mesmo que para tal a vida de outrem seja sacrificada. Zulmira traiu Tuninho – porque este lavara as mãos na lua-de-mel – e, ao ser descoberta pela prima, deseja o enterro luxuoso para se vingar de todas as suas privações; assim como Sylvia, que vingou em Roberto a publicação sobre seu suposto caso extraconjugal.

O dramaturgo busca denunciar a injustiça e o faz literariamente: Zulmira morre com tuberculose – a mesma doença que Nelson contraíra nos tempos de fome, acarretados mais como reflexo da morte de Roberto, pela ausência do pai Mário Rodrigues, do que pela Revolução de 1930 por si só. Esse seria o castigo ideal não para Zulmira, mas para Sylvia Seraphim, que, para Nelson Rodrigues, causara perdas irreparáveis por um motivo tão fútil.

A frustração pode ser compreendida como o estado em que se encontra um sujeito, quando uma satisfação de origem pulsional lhe é negada ou proibida por si mesmo; o que não é, necessariamente, passageiro, mas está sempre presente, marcando o conflito entre o “eu” e a “libido” (ROUDINESCO, PLON, 1998). Extrapolando os limites libidinais, é por meio dessa frustração quanto à absolvição de Sylvia e às mortes de Roberto e Mario Rodrigues, que se pode compreender parcela da beleza que Nelson tanto admirava na ficção: a possibilidade de recriar um final, talvez não mais feliz – apenas menos injusto sob o seu próprio ponto de vista.

Entretanto, a “capa” do texto em questão é outra: o futebol, que assumiria o papel de destaque, ao marcar o início de suas tragédias cariocas. É por meio do futebol, da sinuca, da conversa de bar, da cartomante, da praia e dos exploradores da funerária que se reconhecem as realidades e costumes dos subúrbios do Rio de Janeiro, estereotipando o carioca. Não raro, Nelson Rodrigues escrevia em alguma confissão sobre outras cidades do país, em especial sobre São Paulo, seus excessos de construções e solidão. Para Facina (2004),

Nelson descrevia o que era ser brasileiro a partir da experiência urbana carioca, em que a interação social permitia um sentimento de pertencimento a um coletivo. O paulista, retratado como frio e solitário – “a companhia de um paulista é a pior forma de solidão” (RODRIGUES, 1993b, p.254) –, é colocado em oposição ao carioca. Houve um momento em que o autor atrelou a figura do paulista ao homem que ganha dinheiro, o qual era incapaz de sentir...

O Filgueiras nunca me pareceu “o noivo” e sempre o achei, inversamente, o anti-noivo. A gente forma do homem que ganha dinheiro uma imagem nem sempre justa, nem sempre veraz. O Filgueiras me parecia um impotente do sentimento. Mas houve um instante na sua vida, em que ele não estava ganhando dinheiro. E, assim, entre um negócio e outro, apaixonou-se (RODRIGUES, 1996, p.85).⁸⁰

Pois bem, a noiva de Filgueiras também é paulista e, portanto, fria, o que justificaria o surpreendente relacionamento de um homem sem paixão. Assim, também em *A Falecida*, o “ser brasileiro” confunde-se com o “ser carioca”, já que as situações não extrapolam a cidade do Rio, mas são tratadas como comuns ao território nacional, em sua totalidade.

A estampa retratada nos jornais da década de 1950, fosse por meio da notícia ou literatura, mostrava uma sociedade de aparências, que fazia recrudescer os valores morais do passado. Nelson, enquanto um homem conservador, acreditava na importância desses elementos, mas denuncia, nas suas tragédias cariocas, a excessiva moralidade superficial do homem. E faz isso ao mostrar os fracassos das camadas médias baixas do Rio, que tendiam a imitar os parâmetros morais dos setores mais elitizados (GODOY, 2005).

Nesse sentido, se pensado o Brasil como um país que se esforçava rumo à modernidade, o dramaturgo, tal como aponta Godoy (2005), expunha o fracasso não assumido do país “moderno”. Essa noção de fracasso seria recorrente em seus escritos da década de 1950, fosse na figura trágica que acompanha seus personagens (teatro), ou na frustração de um jogo de futebol mal-sucedido (crônicas). Em *A Falecida*, isso se dá ora pela figura da cartomante charlatã, ora pelo marido desempregado que ia à praia e jogava sinuca. E é um festival de fracassos: o médico barato incapaz de diagnosticar a tuberculose em Zulmira; a frustração da falta de dinheiro para realizações fúteis – como a aposta e um enterro suntuoso; a funerária que vê na morte a possibilidade de extorquir clientes, assim

⁸⁰ Originalmente em: “A noiva paulista”. *O Globo*. 03 fev. 1969.

como o faz a cartomante sobre o sofrimento alheio; ou o homem que tenta arrancar dinheiro do ex-amante da esposa, com a finalidade de apostar tudo em um jogo de futebol.

O futebol era a obsessão⁸¹ de Tuninho, o marido desempregado. Vascaíno fervoroso, seria capaz de apostar em seu time contra todo o Maracanã, se tivesse dinheiro para tal...

TUNINHO – Seja 150 ou 200 mil pessoas. Não importa. Até aí morreu o Neves. Pois eu, se tivesse o dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu, sozinho, apostava com 200 mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara das 200 mil pessoas, desacatando: “Seus cabeças-de-bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!” Te juro que ia fazer a minha independência, que ia lavar a égua! (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 736).

Nelson, exibindo seu conservadorismo pautado na moralidade, aponta para uma das mazelas comuns de então: as apostas. É na figura de Tuninho, homem pobre, desempregado, mas de boa índole que, de certa forma, vitimado por sua situação financeira e pela traição descoberta, vê na aposta, mais do que a realização de seu desejo, um meio de se vingar da esposa adúltera, sem sequer cogitar a possibilidade de perder dinheiro.

Pouco antes de morrer, a esposa pede ao marido que procure um milionário (Pimentel) e lhe peça dinheiro para o enterro. Tuninho atende seu último desejo e procura o milionário, se passando por primo de Zulmira. Mas, ao descobrir que o tal homem foi amante de sua esposa, ele ameaça Pimentel – que num primeiro momento se recusa a dar a alta quantia exigida – e promete voltar para pegar o dinheiro da missa de sétimo dia. Tuninho dá um enterro miserável para a traidora falecida e vai ao jogo de futebol supostamente para apostar contra o Maracanã lotado, como costumava imaginar.

PIMENTEL – Compreendo. O senhor é primo?

TUNINHO – Primo.

PIMENTEL – E, se está aqui, é porque sabe, naturalmente sabe... Zulmira lhe contou?

TUNINHO – Por alto.

(...)

PIMENTEL – Sim, porque, geralmente, antes do principal, sempre há uma conversinha, um namoro, um romance... E, com a Zulmira, não houve nada disso... Ah, eu me lembro como se fosse hoje. Direitinho. Foi mais ou menos há um ano. Sabe aquela sorveteria da Cinelândia, que fica perto do “Odeon”?

TUNINHO – Conheço, sim.

PIMENTEL – Pois é. Entrei na sorveteria e... Fui lá dentro... Mas em vez de empurrar a porta dos “Cavalheiros”, empurrei a porta das “Senhoras”. Abri assim e dou de cara com

⁸¹ “Obsessões são sempre acusações, reaparecendo, numa forma transformada, sob a influência da repressão” (CUNHA, 1978, p.142).

uma dona que estava na pia, lavando as mãos... Eu ia voltar atrás, mas ah! Não sei o que houve comigo! Deu-me a louca e já sabe: atraquei a fulana, em bruto. Quer dizer: não houve um “bom dia”, um “boa noite”, não houve uma palavra entre nós, nada (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 167 - 769).

O casal protagonista busca, “minuciosamente, um símbolo de transcendência que os redima da vida de frustrações. Tudo parece arquitetado para que se cumpra esse desígnio. A ironia trágica decretará a vacuidade da ingênua ambição” (MAGALDI, 2010, p. 67). Ironia, porque nem Zulmira nem Tuninho conseguem realizar suas aspirações de maneira efetiva. Zulmira, em sua obsessão por Glorinha, via no enterro de luxo a possibilidade de reverter as desilusões sofridas, surpreendendo a prima e o próprio destino com a inesperada magnitude do funeral. Mas a única coisa que conseguiu foi ser enterrada com o mais barato dos caixões. Já Tuninho, por sua vez, almejava uma aposta com o Maracanã inteiro. Ao que indica o final do roteiro, o marido supostamente conseguiu o dinheiro suficiente para tal, entretanto, por meio de um suborno ao amante da então falecida esposa.

Daí a “ingênua ambição” de que fala Magaldi (2010): é deveras ingênuo não prever que o marido descobriria o amante, ao lhe pedir dinheiro, o que comprometeria – como de fato ocorreu – a cerimônia fúnebre. Zulmira se deixou inebriar pela vontade de vingança ou apenas subestimou a perspicácia do marido, a quem havia enganado de maneira pouco cuidadosa. Nelson Rodrigues expõe a falta de sentido atrelada ao sentimento de vingança, uma vez que, mesmo que Tuninho houvesse realizado o pedido da esposa, isso não mudaria nada em relação à Glorinha, que continuaria sabendo da traição. Aliás, a vingança só trouxe mais problemas à Zulmira: o marido descobriu tudo e lhe negou o último – e talvez mais importante – desejo. Tal como acontecera à Sylvia Seraphim. O tiro em Roberto não mudara o fato de a cidade inteira ter lido a manchete que satirizava o seu divórcio, ao contrário, rendeu-lhe alguns dias na cadeia e um julgamento (CASTRO, 1992) – isso sem falar em um possível sentimento de culpa pelo crime, o que jamais foi cogitado pelos Rodrigues.

Tuninho, frustrado com a torpe traição, dá um enterro “de cachorro” à esposa e, em seguida, vai ao futebol usufruir do dinheiro do funeral em apostas.

TIMBIRA – Deseja alguma coisa?
TUNINHO – Podia me dar uma informação?
TIMBIRA – Perfeitamente.

TUNINHO – Eu desejava saber quanto custa o caixão mais barato (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993b, p. 776).

TUNINHO – Tenho dinheiro! Dinheiro!

(Arranca dinheiro dos bolsos. Crispa as mãos nas cédulas.)

TUNINHO – Vou apostar com duzentas mil pessoas! Dou dois! Três! Quatro! Cinco gols de vantagem e sou Vasco! (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 779).

Tuninho não cumpre a promessa que fez à esposa e vai ao jogo anunciado no início da peça, com dinheiro no bolso, como se fosse apostar com o estádio inteiro, do modo que mencionara aos amigos. A iniciativa do viúvo se dá no sentido de castigar a falecida esposa – mesmo que esta já não sinta os efeitos da vingança –, colocando o futebol como uma redenção à frustração causada por Zulmira.

Em *A Falecida*, o futebol é assunto comum e motivo de preocupação...

(Luz no lar de Zulmira. Entra Tuninho no quarto. Furioso. Atira o paletó.)

TUNINHO – Que peso tremendo!

(Zulmira, que cochilava, desperta em sobressalto.)

ZULMIRA – Que foi?

(Tira os sapatos.)

TUNINHO – Imagina tu – talvez o Ademir⁸² não jogue.

ZULMIRA (atônita) – Que Ademir?

TUNINHO – Ora, não aborrece você também! Que Ademir? Ou tu nunca ouviste falar de Ademir? Parece que vive no mundo da lua!

(Tuninho, enfurecido, anda de um lado para o outro. Tem um sapato em cada mão.)

(Zulmira dobra-se na cama, tossindo com todas as forças. Sob a obsessão futebolística, Tuninho nem liga para a tosse da mulher.)

TUNINHO – E se ele (Ademir) não jogar, não sei, não. Vai ser uma tragédia em 35 atos! Porque o Ademir, sozinho, vale meio time. Ah, vale... (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 760).

A lesão de Ademir, o craque do Vasco, poderia comprometer o jogo e, assim, o protagonista se mostra irritado com a notícia, afinal, sem Ademir, as chances de perder seriam maiores. Desempregado, morador do subúrbio, com o dinheiro da indenização acabando e Zulmira se recusando a cumprir com seu papel de esposa, a única coisa que ia bem à vida de Tuninho era o futebol. Ora, pode-se dizer que o papel atribuído ao esporte, no enredo, na tentativa de retratar a população carioca – quiçá brasileira –, é muito próximo à noção de “sentimento oceânico” tratada por Freud (1978). Exemplificado pela

⁸² O pernambucano Ademir Marques de Menezes (1922-1996), também conhecido como “Queixada” por causa da característica física, foi o maior artilheiro da Copa de 1950. Trata-se de uma lenda do futebol brasileiro, disputando com Roberto Dinamite a posição de maior jogador da história do Vasco.

religiosidade, muito embora tal sentimento não seja um “artigo de fé”, trata-se de uma complexa sensação de “eternidade”, sobre algo ilimitado, sem fronteiras, um vínculo indissolúvel de ser uno com o mundo. O ego, enquanto mediador do id com o superego, originalmente é um elemento só. Na medida em que se transforma, o mundo externo é separado (superego), tendo em vista a necessidade de desviar excitações desagradáveis (sublimação) que surgem do interior. Assim, o “sentimento oceânico” remontaria a uma fase primitiva do sentimento do ego, antes da necessidade de sublimar pulsões, o que está relacionado à busca do homem pela felicidade.

Tendo em vista o mundo externo – as exigências do superego –, o homem tenta mais evitar o sofrimento, utilizando-se de elementos social e moralmente permitidos, do que ser propriamente feliz. O indivíduo seria uma vítima da civilização que o obriga a renunciar a todas as suas pulsões e, no sentido de suportar essa constante sublimação de desejos, são necessárias construções auxiliares que permitam lidar com as decepções, sofrimentos e mesmo tarefas impossíveis. Ao tratar desse mal-estar da civilização, Freud (1978), aponta três medidas paliativas que tornariam a vida menos árdua: *derivativos poderosos*, *satisfações substitutivas* e as *substâncias tóxicas*. Os derivativos poderosos estariam relacionados à atividade científica, ou mesmo à religião, permitindo que o sujeito extraia algo de bom da sua desgraça, podendo gerar as satisfações substitutivas; estas, por sua vez, referem-se a ilusões em contraste com a realidade, que causam bem-estar; e as substâncias tóxicas tornariam o homem insensível às desventuras da vida.

Ora, com base nas medidas paliativas expostas por Freud (1978), pode-se dizer que o enredo rodrigueano estabelece o futebol enquanto um elemento bastante próximo à noção de satisfação substitutiva. O esporte é tratado como uma “válvula de escape”, um meio de fuga do sofrimento ocasionado pelo desemprego, pela pobreza, pela ausência da mulher, bem como, posteriormente, pela traição de Zulmira. Refletido como um fenômeno mobilizador das massas, não interferia de maneira direta na vida dos torcedores, mas por meio da emoção, a qual agiria diretamente nas tomadas de decisão.

A satisfação substitutiva do roteiro de *A Falecida* gira em torno da partida entre Fluminense e Vasco, anunciada logo no início da história e realizada apenas no final, sendo, portanto, alvo de expectativa e assunto recorrente entre os personagens masculinos.

Tanto que um dos colegas de Tuninho fica com pena da sua situação, afinal, a esposa morrera justamente às vésperas da final do campeonato...

OROMAR – Estou com uma pena danada do Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco X Fluminense... O enterro é amanhã... Quer dizer que ele não vai poder assistir ao jogo... Isso é o que eu chamo de peso tenebroso!... (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 763).

A nuance cômica, trazida na fala de Oromar, revela o peso do esporte na vida dessas pessoas, corroborando a tese arduamente difundida na crônica esportiva, de que o futebol brasileiro seria não só símbolo da identidade nacional, como também de uma determinada esperança de que tudo daria certo também fora de campo. Nelson Rodrigues, um verdadeiro ufanista, era taxativo ao afirmar que:

O brasileiro gosta muito de ignorar as próprias virtudes e exaltar as próprias deficiências, numa inversão do chamado ufanismo. Sim, amigos: – somos uns Narcisos às avessas, que cospem na própria imagem. Mas certas vitórias merecem um total respeito. Por exemplo: – a de sábado. A garotada rubro-negra deu-nos uma lição maravilhosa, que é a seguinte: – o futebol brasileiro, jogando o que sabe, observando as suas verdadeiras características, é o melhor do mundo (RODRIGUES, 1993a, p. 35-36).⁸³

Nelson Rodrigues se utiliza, no teatro, dos mesmos ideais expostos na crônica esportiva, mas de maneira distinta. Se na crônica esportiva ele defende as qualidades brasileiras que se tornam conhecidas por meio do esporte, no roteiro o autor mostrará o quanto o futebol está inserido na vida da população, indo de uma conversa corriqueira a um intenso sentimento. Assim, o teatro seria uma espécie de exemplificação prática da crônica, no qual o autor coloca o próprio torcedor, sob a imagem de um personagem fictício, para falar da sua paixão. Entretanto, cabe a ressalva muito bem colocada de Alexandre Godoy:

Acreditar nas representações de uma época é omitir os fracassos do dia-a-dia. Embora a paixão pelo futebol fosse atribuída ao “povo”, a visão que prevalecia era a dos homens das letras: o futebol tornava-se a salvação para a “cultura brasileira”, seja como um encontro com a nossa “identidade miscigenada de origem”, seja como válvula de escape para o academicismo de elite (GODOY, 2008, p.271).

Godoy se refere ao fato de não haver uma visão do povo sobre ele mesmo, mas apenas de uma “elite cultural” – a que pertenciam os cronistas da época, inclusive Nelson

⁸³ Originalmente: Irresistível Flamengo, *Manchete Esportiva*, 26 jan. 1957.

Rodrigues –, que desempenhava o papel de divulgação dos ideais de construção de uma sociedade moderna e unificada. O futebol parecia um bom meio para tal.

E é nesse sentido que a modalidade aparece ao longo dos diálogos: no entremeio das falas, como assunto recorrente (e, portanto, já consolidado) entre os homens suburbanos, pertencentes a camadas populares da sociedade – sobretudo. A cada cena, seja na funerária, no bar ou mesmo antes de dormir, retorna-se ao esporte por um motivo ou outro. Exemplo disso está na consulta de Zulmira ao médico, que exclama: “E diz ao teu marido que, domingo, o Fluminense vai fazer a barba e o bigode⁸⁴ do Vasco!” (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 755).

Apesar de *A Falecida* ser, entre os 17 roteiros escritos por Nelson Rodrigues, o que mais insere o esporte na trama, há algumas passagens rápidas, de abordagem semelhante, em outras tragédias cariocas, como em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*:

(Entrada da casa de Peixoto. Ele entra e cruza com Arturzinho, que vem saindo.)

PEIXOTO – Olá, Arturzinho.

ARTURZINHO – Gostaste do Fluminense?

PEIXOTO – Zezé Moreira, sei lá.

ARTURZINHO – O Valdo e o Maurinho estão fazendo uma falta danada.

PEIXOTO – Rodrigo é muito lento.

ARTURZINHO – Até logo.

PEIXOTO – Chau (RODRIGUES, 1962. In: Rodrigues, 1993c, p. 1018 – 1019).

Assim, mesmo que numa passagem rapidíssima, sem nenhuma interferência no enredo, o futebol aparece, no intuito de aproximar a história de um contexto realista, inseri-la na cidade do Rio de Janeiro. E, para Nelson Rodrigues, nada mais característico do carioca do que um bate-papo, descompromissado, sobre o esporte.

Pode-se citar, ainda, outra passagem, também de uma tragédia carioca. Em *Boca de Ouro*, de 1959, Leleco conta que houve um desentendimento no trabalho e, por isso, foi demitido. O marido se justifica com a eloquência de quem foi gravemente ofendido. A esposa, sem compreender muito bem, questiona:

⁸⁴ Na época, os campeonatos das categorias de base eram jogados antes dos jogos principais. Tais partidas eram chamadas de preliminares. Assim, havia dois ou três jogos entre as mesmas equipes, só que envolvendo diferentes categorias. Quando se tratavam de dois jogos (juvenil e profissional) e uma das equipes vencia os dois, dizia-se que esta havia feito “barba e bigode” do time rival; ao passo que, quando havia três jogos (infantil, juvenil e profissional) e uma das equipes vencia todos, esta fez “barba, cabelo e bigode” do time adversário.

CELESTE – Mas outro dia ele não te pagou o lotação?

LELECO – Ora, lotação! O negócio é antigo. Ele já vinha de marcação comigo. Vira e mexe, me espinava, e na frente de todo o mundo. Ora, eu não sou criança. Até que ontem, ele começou a dizer que o Fluminense não é time, que o Fluminense só ganha no apito e vira-se para mim – vê só! Vai vendo! Vira-se para mim, diz que quem torce pelo Fluminense não é homem. Indireta, claro! Então, eu me queimei e sabe como é – começou aquela discussão...

CELESTE – Você é muito exaltado!

LELECO – ... e ele me chama de moleque. Ah, quando ele me chamou de moleque eu não conversei. Voei pra cima do bicho e dei-lhe um bofetão assim... (RODRIGUES, 1959. In: Rodrigues, 1993c, p. 889).

Embora esta seja a única passagem, entre os três atos da peça, que remete ao futebol, é o suficiente para que o esporte assuma seu papel relevante. Pois bem. A mãe de Celeste estava para morrer e o casal não tinha dinheiro para o enterro, situação que se agrava com a demissão de Leleco. E é a partir daí que se desenrola toda a história, aliás, as três versões da história de Boca de Ouro, contadas por D. Guigui.

Nelson Rodrigues coloca o futebol como um elemento onipresente, que não faz parte efetivamente do enredo, mas que, ao mesmo tempo, se torna um detalhe que justificaria toda a continuidade da narrativa de D. Guigui. E mais, defender o time do coração estava acima de amizade, dinheiro, emprego, enfim, de qualquer coisa – a sensação ilimitada do sentimento oceânico. Da mesma forma com que expõe a situação de Tuninho, em *A Falecida*, Nelson reafirma a interferência do futebol na vida das pessoas: por meio da emoção, para bem ou para mal, age nas tomadas de decisão, mudando completamente a ordem natural das situações cotidianas.

E o estádio aparece como lugar comum onde se encontravam amigos, conhecidos e desconhecidos...

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Mas anda, rapaz! E não pensa mais nessa gaja. Está morta, enterrada! Hoje o jogo de aspirantes também é bom. Tinha gente assim indo para o Maracanã! (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 778).

Ora, no Maracanã também costumavam se encontrar Nelson Rodrigues, José Lins do Rego, Mário Filho e o jovem Armando Nogueira, onde assistiam ao jogo, falavam sobre futebol e, não obstante, discutiam alguns ideais difundidos na crônica esportiva (CAPRARO, 2007).

Mas qual seria a lógica de inserir o futebol, elemento popular, em um roteiro a ser encenado no distinto Teatro Municipal? Junto à literatura e à vida social, faz-se necessária a

inter-relação entre a posição do artista e a configuração da obra (CANDIDO, 2000, p. 22-32). Ou seja, a posição do autor aparece como parte da estrutura da sociedade e, sendo assim, cabe verificar o papel que aquele ocupa nesta. Este papel irá interferir diretamente na configuração da obra, a qual depende do artista e da sua posição social – sabendo que os valores e ideologias do autor terão atribuições fundamentais no conteúdo do texto.

Ora, se o caráter essencial de um trabalho de arte – neste caso o texto literário –, não é determinado *sui generis*, mas se apresenta como resultante de um processo que envolve ações de um grupo específico e socialmente integrado (Mc GANN, 2001. In: MILLS, 2005, p.118), o sujeito (neste caso, Nelson Rodrigues) é, de certa forma, assujeitado, pois se apropria de um discurso pré-existente e faz uso de regras também pré-existentes (FOUCAULT, 2009).

Pois bem. O momento da produção artística da década de 1950 remodela o conceito de cultura, passando-se a pensar sua problemática em novos termos. Voltava-se para a busca de temáticas nacionais, em oposição à opressão do colonialismo cultural, até então recorrente, apontando para a superação do atraso brasileiro, e enxergando na industrialização⁸⁵, as condições para o desenvolvimento de uma cultura autenticamente nacional (RODRIGUES, 2003).

Essa movimentação cultural no país marcaria as produções dos anos 1950, o que se refletiria também ao longo de 1960. Contou-se com a formação do Teatro Arena (1953), que representava uma dramaturgia política de base marxista; a inauguração do Cinema Novo em 1955, com *Rio, 40 graus* – esse novo momento do cinema brasileiro apontava para um estilo baseado na linguagem autoral e vanguardista; o surgimento do Teatro Oficina (1958), que demonstrava tanto uma preocupação estética – sob a influência do Teatro Brasileiro de Comédia, em fins da década de 1940 –, quanto política – segundo a lógica do Teatro Arena; a consolidação da Bossa Nova (1958), que acompanhava a modernização brasileira da década de 50, representada por nomes como João Gilberto, Elisete Cardoso, Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, essa tendência musical estava bastante próxima à proposta da poesia concreta, que se caracteriza pela objetividade.

⁸⁵ Getúlio Vargas, que voltava ao poder democraticamente em 1951, propunha em seu programa de governo a expansão industrial e o aumento da intervenção do Estado na economia; o crescimento da produção de bens de consumo, o alargamento do mercado interno e a elevação da renda nacional. Numa tentativa de modernizar o país por meio de estruturas compatíveis com as condições de desenvolvimento capitalista do pós-guerra (RODRIGUES, 2003).

Todas essas reformulações estéticas questionariam premissas há muito assentadas na tradição cultural. Assim, de acordo com Naves (2008), os agentes inseridos nesse quadro artístico de então discutem sobre o “popular”, estendendo-se para o que viria a ser “genuinamente nacional” na cultura brasileira. Desse modo, parece natural a tentativa de levar movimentos populares às demais classes, a fim de torná-los uma espécie de “ponto de encontro” da sociedade como um todo, quando / onde as mais diversas camadas da população fossem apenas uma nação verde e amarela (OLIVEIRA, 2003). Para tal, o teatro poderia soar como um bom veículo.

Mesmo em se tratando de um roteiro ficcional, Nelson retrata o futebol como um esporte já consolidado entre o povo brasileiro, isto é, como parte de suas características, sua identidade, tal como os cronistas esportivos também o faziam. Ao inserir o esporte em um roteiro, o autor demonstra um esforço em transportar à encenação uma intenção nacionalizante, por meio de um estilo capaz de preservar a peculiar maneira de ser do brasileiro, reproduzindo as gestualidades, bem como o vocabulário. Nesse sentido, o dramaturgo atribui à figura do carioca a representação comportamental compatível ao homem nacional:

TUNINHO – Vamos meter uma praia?

ZULMIRA – Não.

TUNINHO – Vamos! Agora que estou desempregado, podíamos aproveitar, ir até todo o dia à praia!... (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 742).

Tuninho, o grande amante futebolístico, estava desempregado e não demonstrava nenhuma preocupação na busca por trabalho. Uma das características recorrentes do autor é o excesso de moralidade em suas obras. Embora retratasse traições e incestos, as contínuas tragédias no desfecho de seus textos representam essa moralidade, pois seriam como castigos pelos comportamentos obsessivos (MAGALDI, 2010). Sob esta mesma lógica, pode-se encaixar Tuninho: um homem do subúrbio que, sem nenhum tostão, se submete a arrancar dinheiro do amante de sua esposa, para gastá-lo como sempre quis (apostando sobre o resultado do futebol), e perde sua lucidez, pois foi enganado por Zulmira e subornou Pimentel.

Nelson busca passar, ainda, outro aspecto moral também relacionado ao dinheiro, já que a peça se direciona a um público distinto. Assim, Tuninho, mesmo com valorosas

cédulas no bolso, não consegue esquecer a traição sofrida, isto é, faz uma sutil crítica às classes altas (em especial) que, sob a percepção do autor, estariam passando por um processo de desumanização em função do dinheiro.

(Tuninho atira para o ar as cédulas. Grita com todas as forças.)

TUNINHO – Casaca! Casaca! A turma é boa! É mesmo da fuzarca! Vassssco!

(Tuninho cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens.) (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p. 779).

Mesmo que de maneira sutil (diferentemente das crônicas), Nelson Rodrigues busca atribuir um sentimento de completude relacionado ao futebol. Nelson aproxima o esporte (popular) de um segmento populacional refinado (elite erudita) que geralmente desdenhava a modalidade. Nesse sentido, de maneira muito similar aos ideais da política vigente, porém atrelada a uma dimensão oceânica diante do mal-estar social, *A Falecida* serviu como uma ponte para abordar a angústia da inadequação às regras sociais, sugerindo o futebol enquanto satisfação substitutiva.

O futebol, retratado como assunto onipresente (tal como se pôde perceber por meio dos diálogos citados), de certa forma, instigava uma curiosidade no seletor público que frequentava o teatro. Ora por meio de gírias típicas do esporte – como “O Carlyle ensopa o Pavão” (RODRIGUES, 1953. In: Rodrigues, 1993c, p.257), ao se referir ao jogador –, ora pelo entusiasmo protagonizado por Tuninho, o autor busca chamar a atenção e o interesse do público. Tal como aponta Pompeu de Sousa, em sua crítica sobre *A Falecida*:

(...) o futebol do princípio ao fim, o futebol ausente mais onipresente, como contraponto de todo o andamento da peça, quase como uma chave, uma explicação, uma filosofia da peça, de sua personagem principalíssima, de sua dupla personagem principal, que é a do pobre-diabo dos dois sexos, o macho e a fêmea do pobre-diabo carioca dos nossos dias (SOUSA In: Folhetim nº 29, 2010/2011, p. 176).⁸⁶

Ou seja, embora o futebol seja tratado enquanto pano de fundo da trama, ele é, ao mesmo tempo, elemento presente em todos os momentos, como um personagem coadjuvante que tempera as relações entre os protagonistas.

⁸⁶ Originalmente em: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1953. Letras e Artes, p.2.

4 A VIDA COMO ELA É... ENTRE CALÇÕES E CHUTEIRAS

Enfim estabelecidos os critérios de “A vida como ela é...”, ela iniciou o seu destino no *Última Hora*. Desde o primeiro momento, apresentou uma característica quase invariável: era uma coluna triste. Impossível qualquer disfarce, qualquer sofisma. Por uma tendência fatal, irresistível, só tratava de paixões, crimes, velórios e adultérios. Criou-se uma dupla situação: sofriam os personagens e os leitores. A princípio, ninguém disse nada. Um mês depois, porém, começaram as reclamações. Os próprios companheiros me chamavam, repetiam:

– Que diabo! Vê se dá um final menos trágico a teu negócio! Todo dia você mata um!

Eu procurava ser jocoso: – “Vou tratar disso”. Sempre que estava escrevendo, na redação, havia quem perguntasse:

– Muita morte hoje?

– Mais ou menos. (RODRIGUES, 13 jun. 1952. In: Rodrigues, 2009, p. 11).

4.1 LITERATURA NA PÁGINA POLICIAL: DO POETA DRAMÁTICO AO SOFRIMENTO

Ao título de “Não tenho culpa que a vida seja como ela é”, Nelson Rodrigues descreve seus contos diários utilizando-se do mesmo formato com que narrava os adultérios e mortes, inclusive tratando sua história na coluna do *Última Hora*, com a mesma dramaticidade. Nelson busca, ainda, justificar o motivo de tantas mortes e traições, alternadas a pequenas nuances de comicidade, que o próprio autor não gostava de admitir, haja vista o sentido pejorativo da comédia diante do meio intelectual:

E, como não bastasse a vida mesma, tão triste e tão feia, restaria ainda, para amargurar esta coluna, minha condição teatral. Bem ou mal, sou dramaturgo. E, para mim, o teatro se reduz ao gênero trágico. Acho a peça para rir tão absurda e falsa como o seria uma missa cômica (RODRIGUES, 13 jun. 1952. In: Rodrigues, 2009, p.13).

O autor busca deixar clara a influência do teatro no seu texto, a qual se daria não só pela tragédia – o que caracterizava o “teatro enquanto arte”, conforme se tratou no capítulo anterior –, mas também pela dramaticidade que atribuiria aos crimes da página policial. Todavia, *A Vida Como Ela É...*, mais do que a proximidade ao teatro, significaria popularidade e renda ao dramaturgo.

O jornal *Última Hora*, onde eram publicados os contos de *A Vida Como Ela É...*, foi um dos meios pelo qual, no início da década de 1950, os antagonismos políticos de Getúlio Vargas adentrariam claramente na imprensa. Veículos de grande expressão, como *O Estado*

de São Paulo, *O Globo* e os poderosos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, colocavam-se contra Getúlio, apoiando a oposição da UDN (União Democrática Nacional), muito embora não aprovassem o extremismo de Carlos Lacerda (SKIDMORE, 1982). Assim, o então presidente precisava se defender dos ataques ao seu governo, bem como garantir sua popularidade. Como já eram comuns as aberturas de crédito a empresas jornalísticas, Vargas encontrou aí a saída que lhe garantiria ao menos um órgão de base popular como seu porta-voz. Nesse sentido, vultuosos e rápidos créditos permitiram que Samuel Wainer fundasse o jornal *Última Hora* – um veículo associado ao então presidente –, que em pouco tempo se destacaria na imprensa carioca e brasileira (SODRÉ, 1999).

Tal como era de se esperar, a aprovação do empréstimo no Banco do Brasil a Samuel Wainer, para que se fundasse uma nova cadeia de jornais pró-Getúlio, causaria inquietação por parte dos opositores, que não deixariam por menos. Após ser tachado de “cínico” o uso que o governo fazia do dinheiro público, foi realizada, em 1953, uma Comissão Parlamentar de Inquérito, liderada pela UDN, no intuito de apurar as transações do empréstimo e descobrir se Wainer realmente pagou a dívida (SKIDMORE, 1982). O *Última Hora* respondeu aos ataques com animosidade:

Ultimamente temos sido nós um dos alvos das calúnias de Carlos Lacerda. Atribui-nos êle ação sôbre o espírito do eminente Ministro Osvaldo Aranha, no sentido de facilitar a sobrevivência da *Última Hora*. Nada mais falso. Jamais solicitamos da S. Exa. o menor favor com relação ao nosso jornal. Nada, absolutamente nada temos a agradecer-lhe. Muito ao contrário: queixamo-nos de S. Exa., pois a ação do Banco do Brasil, realmente discriminatória contra nós, foi determinada pelo ministro da Fazenda! Constrangeram-nos, por ordem de S. Exa., a liquidar débitos ainda não vencidos e solidamente garantidos por contratos de publicidade. Onde favor?

(...)

A Carlos Lacerda não responderemos. Repugna-nos a polêmica que se estriba na injúria, na irresponsabilidade, na calúnia. Não descenderemos ao lamaçal onde Carlos Lacerda ficará sozinho (COELHO, 26 out. 1953, p. 1).

Carlos Lacerda se utilizava do seu jornal *Tribuna na Imprensa* como um meio de atacar Getúlio diretamente, bem como tudo o que a ele estivesse relacionado⁸⁷.

Mesmo escrevendo romances sob os pseudônimos de Suzana Flag e Myrna, o *Última Hora* representaria mais dinheiro e maior popularidade a Nelson Rodrigues. O dramaturgo vinha de experiências não muito agradáveis nos palcos, tensionando entre os

⁸⁷ Como aconteceu com o próprio Nelson Rodrigues, a quem Lacerda fazia duras críticas moralistas em sua luta contra o *Última Hora* (FACINA, 2004).

que o achavam um gênio e a maioria que o detestava. Não bastasse *Senhora dos Afogados* que, interdita em 1948, por atentar contra a moralidade, estrearia apenas em 1954, contou-se com o fracasso de público de *Dorotéia*, com estreia em 1950. Segundo Sábato Magaldi, “Ou porque o encenador lhe deu tratamento de tragédia, ou porque o público não compreendeu a simbologia, a verdade é que *Dorotéia* permaneceu poucas semanas em cartaz, constituindo-se indisfarçável malogro” (MAGALDI, 2010, p.14). Dessa forma, pode-se presumir que, mesmo alegando sua relativa indiferença ao público, Nelson não estava na sua melhor forma, e *A Vida Como Ela É...* representaria uma mudança na sua carreira profissional.

Antes de estrear como contista, o autor se instalou na seção de esportes. Aceito o convite de Samuel Wainer, Nelson Rodrigues estrearia na página policial em 17 de setembro de 1951, com uma coluna intitulada *Atirem a Primeira Pedra*, que trazia como subtítulo o complemento “Quase uma experiência espírita”, reunindo comentários “jornalísticos” sobre as notícias (ÚLTIMA HORA, 17 set. 1951, p.6) – tal título e a ideia originais permaneceriam até 15 de novembro do mesmo ano.

A iniciativa de Wainer parecia muito próxima a uma coluna que já existia no jornal⁸⁸, que abordava os crimes que abalaram o Rio de Janeiro, entretanto, Nelson Rodrigues, provavelmente por iniciativa própria, adicionou literatura e ficção à página policial – o que justifica a crônica de (re)abertura em junho de 1952, quando a coluna enfim se chamaria *A Vida Como Ela É*. Nelson retomou o que o jornal *Crítica*, de Mário Rodrigues, já realizava nos fins da década de 1920, com os relatos literários – e por vezes até fictícios – elaborado pela “Caravana de Crítica” (COELHO, 2004). A escolha dos repórteres, que fariam parte da Caravana, se dava com base no humor de cada um, os quais eram escolhidos por Carlos Leite que, ao lado do ilustrador Roberto Rodrigues, era o editor das páginas policiais. Nelson Rodrigues fazia parte do grupo, e demonstrava um interesse especial pelos crimes passionais. A morbidez, bem como o envolvimento com a arte, era característica comum entre os Rodrigues.

⁸⁸ Antes de Nelson Rodrigues iniciar sua coluna, já existia uma com o mesmo intuito: *Crimes que abalaram o Rio*, escrita por Josimar Moreira de Melo, com ilustrações de José Geraldo. De acordo com o material da Biblioteca Nacional, pode-se encontrar tal coluna entre os dias 8 e 10 de agosto de 1951, bem como em algumas outras edições esporádicas do *Última Hora*.

Nelson não via dessemelhança nenhuma entre literatura e jornalismo. É o que mostra Marcos de Souza (2006), ao comparar o mesmo incidente noticiado por *O Globo* e pelo *Crítica*. Trata-se de uma notícia a respeito de um desentendimento amoroso, do qual resultaria uma tentativa de homicídio, seguida por outra de suicídio, sendo ambas mal sucedidas. A matéria de *O Globo*, datada de 07 de junho de 1929, apresentava a comedida chamada: “União infeliz entre dois jovens – casado apenas há seis meses e há três meses separado da esposa, um conhecido *sportman* tentou assassiná-la e suicidar-se em seguida” (O GLOBO. In: Souza, 2006, p.134); e se utilizava de um tom moderado que trazia informações básicas a respeito do fato, para só então adicionar entrevistas e outros detalhes menos relevantes. Ao passo que, no dia seguinte, o *Crítica* reportaria o mesmo caso, mas sob a ótica rodrigueana: “O desfecho de sangue e desespero da manhã de ontem fixa a tragédia de um amor que culminou em uma rajada de ódio e loucura” (CRITICA, 08 jun. 1929. In: Coelho, 2004). Assim, Nelson descreveria o incidente aos moldes de uma narrativa literária – tratando dos antecedentes do ocorrido –, cujo final seria a notícia, isto é, a quase morte do casal.

O mesmo se pode perceber em outras matérias de Nelson, no jornal *Crítica*, disponíveis em *O Baú de Nelson Rodrigues*, cujos títulos, por si só, já dão a dimensão do drama nas notícias: “Em uma alameda de sombra e poesia, o contraste sangrento de alucinado pacto de sangue e amor!”; “Para executar a vingança contra a mulher que lhe seduzia o marido, armou-lhe uma cilada e tosquiou-a impiedosamente”; e sobre o futebol, “Fomos vítimas de um azar infernal. Ignoro de que forças malignas se serviu o Fluminense para sair ileso” (COELHO, 2004, p.167-302).

Essas matérias em *Crítica* se mostram como esboços do que viria a ser a coluna no *Última Hora*. Em 16 de novembro de 1951, estreava *A Vida Como Ela É...*⁸⁹ que, de *Atirem a Primeira Pedra*, mantinha apenas a mesma chamada: “Entre drama, tragédia, farsa e comédia”. Nelson continuaria falando de mortes e tragédias, entretanto, já não mais vinculado a crimes a serem noticiados, mas em uma mescla entre a história fictícia e o contexto, definido pela ambientação carioca da década de 1950. Daí o forte vínculo entre seus contos e roteiros. Parece muito provável que o retorno às páginas policiais tenha dado

⁸⁹ *A Vida Como Ela É...* permaneceu no *Última Hora* até o mês de agosto do ano de 1961; reaparecendo no jornal *Diário da Noite* (entre setembro de 1961 e julho de 1962), bem como no *Jornal dos Sports*, no ano de 1966 (SOUZA, 2006).

o rumo das “tragédias cariocas” ao dramaturgo, as quais dariam outra direção ao personagem Nelson Rodrigues. *A Vida Como Ela É...* seria, nas devidas proporções, tão dramático como seria o teatro nas páginas do jornal. Sobre a estreia:

O texto que inaugura “A vida como ela é...” intitula-se “O homem do cemitério” e, como se tornaria rotina, está em destaque com a ilustração do rosto de Nelson Rodrigues, o mesmo que saía desde sua estréia nesse jornal no alto de suas produções na página 8. Ao contrário de “Atirem a primeira pedra”, ao lado de “A vida como ela é...” já não aparecem mais as notícias policiais, o que põe por terra a identificação dos textos de Nelson com as reportagens de polícia. Passa-se, desta forma, a se assumir seus textos como de ordem estritamente ficcional (SOUZA, 2006, p. 60).

Se pensadas as características do gênero conto, assim como toda produção literária, é produto de um trabalho consciente do autor, cuja característica mais particular é o que Edgar Allan Poe chama de “efeito único” ou “impressão total” (GOTLIB, 1990). O efeito único se refere ao tempo de leitura, que deve ser rápida, atenta e sem interrupções – característica que cai como uma luva para a efemeridade do jornal. Nesse sentido, mais do que uma dimensão reduzida, o conto apresenta o clímax, via de regra, em algum lugar antes do final, fazendo com que o texto termine por epílogo ou falsa conclusão. Propositadamente, ou não, Nelson Rodrigues dá um desfecho inesperado, quase súbito, aos seus contos, pouco depois de a história atingir seu auge. Tal como se pode perceber em um de seus contos, em que narra a história de um falso psiquiatra que apenas conversava com os clientes e, sem querer, cura uma paciente deprimida pela morte do marido:

Até que, uma tarde, Clarinha entra e diz: “Estou apaixonada! Estou apaixonada!” Virou-se espantado. Faz, sem querer a pergunta:
 – Por quem?
 E ela:
 – Beija-me e verás.
 Agarrou-a, ali mesmo. Deu-lhe um beijo sem fim e feroz (RODRIGUES, 2006, p.512).

O desfecho é inesperado pois, ao longo da narrativa, o autor apenas deixa claro que nas consultas, “falavam de tudo, inclusive de futebol” (RODRIGUES, 2006, p. 511), sem deixar qualquer insinuação sobre um envolvimento amoroso.

De acordo com as revisões realizadas por Nádía Gotlib (1990), do Romantismo ao Modernismo, os limites dos gêneros literários se tornam mais tênues, permitindo a possibilidade de mesclar características de diferentes gêneros e, quiçá, romper com a ideia

de classificações ou normas. Ora, considerando a característica vanguardista de Nelson, pode-se partir da hipótese de que o mesmo caberia ao conto e à crônica⁹⁰, isto é, sem seguir características exclusivas de um gênero ou outro, mas respeitando sua própria: a ficção de mãos dadas com a realidade. Daí as confusões que se refletem na terminologia. Não raro, trata-se *A Vida Como Ela É...* como crônicas, da mesma forma com que, no sentido contrário, o próprio autor irá escrever textos mais próximos da crônica do que do conto – como por exemplo, o texto tratado anteriormente, em que Nelson conta os primórdios da coluna.

A caracterização do conto, entretanto, não se dá por elementos gerais, como a brevidade e o foco no clímax da ação, mas em como as combinações desses elementos aparecem em cada conto. Assim, o conto de Nelson Rodrigues parece bastante próximo do modelo desenvolvido por Tchekhov, já no século XIX: quando uma das grandes responsáveis pela produção do conto era a expansão jornalística (GOTLIB, 1990). A necessidade de escrever rápido, no caso de Nelson Rodrigues, diariamente, era interessante chamar a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, manter-se próximo às características do jornal. Logo, a “compactação”, dada pelo uso de poucas personagens e detalhes, parece importante no sentido de manter a produtividade das histórias.

Mas o autor de *Vestido de Noiva* não se restringiria apenas a adaptações no modo de escrever. Entre setembro de 1957 de março de 1958, *A Vida Como Ela É...* se apresentava em capítulos, numa média de cinco a seis, assumindo a característica de folhetim “mais curto”, o que já não exigiria que o autor criasse novas histórias de um dia para o outro. Além disso, alguns de seus contos se apresentam com o mesmo título, porém com histórias distintas; ou, por outra, o mesmo texto é publicado duas vezes, com títulos diferentes. Tal é o caso, por exemplo, de *O Netinho*, publicado pela primeira vez na página 8 do dia 17 de setembro de 1952, e, três anos depois, na página 6 do segundo caderno do dia 01 de novembro, sob o título de *O Jogador*. Ou, ainda, *O Chantagista*⁹¹, que aparece na página 9 do dia 06 de agosto de 1960, com o título *As Cartas*.

⁹⁰ Tal como se viu no capítulo anterior, Nelson Rodrigues insere personagens nas crônicas esportivas, o que não é comum em se tratando de tal gênero literário.

⁹¹ Não foi possível encontrar este conto no acervo da Biblioteca Nacional, haja vista a falta de algumas páginas e até meses do jornal *Última Hora*. Entretanto, a hipótese é a de que tenha sido publicado ainda na década de 1950.

Pois bem. Na vida, como ela é, não existem apenas repetições, adultérios, obsessões e mortes. Há, também, mesmo que sem compromisso, o contexto “leve” – ao modo rodrigueano –, do qual faz parte o futebol.

4.2 CADA CONTO É UM CASO: O CASO DO FUTEBOL

4.2.1 O futebol por um país moderno

“Seu” Clementino e D. Regina eram pais de Dorinha, a qual namorava Leléco, um goleiro de futebol. A família (tias, primas e afins) não aprovava o namoro, pois um jogador de futebol não seria capaz de sustentar uma casa. Até que o pai se cansa de tanta represália...

Andando de um lado para o outro explodiu: “E que tem isso? Por acaso jogador de futebol é algum bicho? Algum criminoso? É?”. (...) – Sabe quanto ele ganha por mês? – Ele próprio respondeu: Doze contos. Perceberam? E ainda tem as luvas. Nem minha filha, nem meus netos vão passar fome! (RODRIGUES, 17 set. 1952, p.8).

Os pais de Dórinha preferiam um doutor como genro, mas cederam à pressão da filha, que ameaçou fugir caso não pudesse namorar Leléco. “Seu” Clementino não entendia de futebol e, por vezes, interpelava o rapaz, exibindo sua inferioridade. Achava que entendia, mesmo, de corrida de cavalos e vivia apostando.

A família não vivia melhor, com mais folga, por causa desse vício, que abria um rombo nas finanças domésticas. Segunda-feira pela manhã, só faltava arrancar os cabelos: “Estou falido! Estou falido!”. Não havia meio, porém, de largar o diabo do jogo. Com o futuro genro, desabafava:
– “Seu” Leléco, eu estou vendo que futebol é muito mais negócio. Eu acabo trocando o turfe pelo futebol! (RODRIGUES, 17 set. 1952, p.8).

Acontece que, em uma dessas apostas, “Seu” Clementino deu um desfalque de 40 e tantos de contos na empresa e seria preso, não fosse a proposta de seu chefe...

O patrão era torcedor fanático de um grande clube. Disse, por outras palavras, o seguinte: “Você é sogro do Leléco, não é? Pois bem. Meu *team* vai enfrentar o de Leléco, domingo. Eu apostei até a camisa na nossa vitória”. Nova pausa; em seguida a idéia: “Você, como parente, pode conseguir que o Leléco ‘amoleça’ o jogo”. (RODRIGUES, 17 set. 1952, p.8).

O pai estava, então, nas mãos do chefe: ou ele ou a filha deveriam convencer Leléco a perder jogo, caso contrário, Clementino seria preso. Dórinha foi irredutível, mas sua irmã, Lourdes, resolve a situação. Leléco que, andava às voltas de olho na caçula, teria a chance de um encontro amoroso, mas, em troca, este faria o possível para que seu time perdesse o jogo. O goleiro não perdeu a chance e perdeu a partida. Mas Lourdes fica grávida. “Seu” Clementino aceita o neto. O namoro de Leléco e Dórinha continua, e esta mantém o hábito de falar sobre a não aceitação de uma traição qualquer.

Assim como se pode perceber posteriormente em seu teatro, nos contos de *A Vida Como Ela É...* Nelson Rodrigues retoma a crítica à vida de aparências da classe média baixa, contrapondo, em especial, os problemas do vício em apostas no turfe ao preconceito para com a função do jogador de futebol. Embora a incredibilidade dos parentes pairasse sobre a competência do atleta enquanto futuro pai de família, quem deixa a desejar é o homem de emprego respeitável que, além de roubar a empresa para consumir a rotina de apostas, expõe a própria família, que tenta lhe ajudar. A filha mais nova sacrifica a própria virgindade para que o pai não fosse preso e, não bastasse isso, fica grávida. Nelson não dá indícios, mas, como se Clementino soubesse do que a filha fez para lhe ajudar, aceita o netinho sem nenhuma resistência, sem sequer questionar sobre o pai da criança. A prisão de um homem de família seria mais comentada do que um neto sem pai.

Ora, o problema da aposta era um dos males a ser combatido, para que o país assumisse o adjetivo de moderno; mas, ao mesmo tempo, era um passatempo comum às elites cariocas. O homem “moderno” das classes médias baixas, que tendia a imitar os parâmetros morais dos setores elitizados, teria que corresponder ao perfil do trabalhador, forte e honesto. Sob este ideal de modernidade, os homens civilizados condiriam com a valorização da beleza, da limpeza e da ordem. Talvez este fosse o ideal a ser emitido pelo *Última Hora*, enquanto parceiro do governo, mas não por Nelson Rodrigues.

Clementino, em uma de suas apostas mal-sucedidas, cogita a possibilidade de trocar o turfe pelo futebol, já que este não lhe traria tantos transtornos financeiros (RODRIGUES, 1952). Apesar de o turfe representar um esporte de apreciação elitista, o autor o marginaliza, reduzindo-o ao atrativo da aposta e, por outro lado, estabelecendo o futebol como esporte ideal para um Brasil moderno. Se, para os espectadores, a emoção no turfe

estava diretamente vinculada à aposta, a qual era um costume enraizado, no futebol o “vício” maior era a paixão, uma vez que o fato de torcer para este ou aquele clube era o suficiente para grandes emoções. Ora, uma vez pensado o mal-estar na civilização, acarretado pela constante repressão das pulsões, em benefício da vida em sociedade, pode-se pensar no esporte – seja o turfe ou o futebol – tanto como um meio de distinção social, quanto uma maneira de recuperar algumas das sensações reprimidas cotidianamente. Dessa forma, tendo em vista que, para Freud, o homem já não busca a felicidade, mas tenta evitar o sofrimento, as apostas representariam uma falsa saída, pois ao mesmo tempo em que causa um contentamento, pode trazer danos nas finanças do apostador – em especial, se este apostador pertence às classes menos abastadas. Tal é o princípio do vício que se pode atrelar à catarse, uma vez que o bem-estar (mesmo que momentâneo) causado pela realização de determinada atividade, desencadeia o alívio de algumas pulsões.

Ao mesmo tempo em que o futebol é exposto como um contraponto ao turfe, pelo fato de não cultivar apostadores, mas sim torcedores, ele também abre espaço às apostas e é justamente tal abertura que salva o pai da prisão. Não fosse o chefe apostar no jogo, Clementino não teria chance de ser perdoado. Assim, o autor transfere ao texto sua ambivalência em relação ao futebol, uma vez que retrata a presença conflitante de tendências opostas acerca deste (MIJOLLA, 2005).

Ao tratar do empregado que roubou dinheiro da empresa para apostar, Nelson Rodrigues assume uma postura amoral no conto, pois troca a aposta pela gravidez da filha mais nova, pelo genro aproveitador e pela passividade da filha mais velha traída, como se fossem moedas de mesmo peso.

Tanto Freud, por meio da psicanálise, quanto Nelson Rodrigues, por meio de seus personagens, guardadas as devidas proporções entre um modelo interpretativo da psique e a arte literária, alertam sobre a decadência do ser humano, como se eles próprios não estivessem inseridos nesse mal-estar da civilização. Aos outros, portanto, pode-se atribuir, de maneira geral, a característica de oportunistas.

4.2.2 O futebol e o adultério

Júlio e Lauro eram amigos de infância e...

Era de se supor que o afeto entre ambos durasse a vida inteira. Um dia, porém, discutindo sobre futebol, Júlio declara que o time de Lauro, o Fluminense, era um time de pernas de pau e de maricas. Ora Lauro que era o que se chama de um “Pó de Arroz”. Lívido, com o lábio inferior tremendo, Lauro replica:

– Maricas é você que é doente bonitinho!

Estavam sentados numa mesa de bar. Júlio ergue-se, pálido e trêmulo:

– Repete!

Repetiu:

– Maricas é você e se, duvidar, meto-lhe a mão na cara! (RODRIGUES, 20 out. 1958, p.10).

Lauro era um típico galã dos anos 1950, e Júlio⁹², por sua vez, era forte, praticava *jiu-jitsu* e outras lutas. Este fazia parte de uma família de nervosos: ameaçou e logo foi batendo no amigo. Depois disso, os amigos cortaram relações, mas a esposa de Júlio, Marlene, se opõe ao marido, telefonando para Lauro e se colocando a seu favor. Acontece que os telefonemas passam a ser diários, Marlene fala da própria vida, até que retomam o incidente do bar.

– “Você pensa que ele brigou contigo por causa de futebol?”. Admirou-se: – “E não foi?”. Negou: – “Absolutamente. Futebol uma ova! Ciúmes de ti!”. Desta vez quem não entendeu foi ele. Marlene teve de explicar:

– Eu sempre achei você bonito e nunca escondi isso. No dia da briga, falamos de você, eu disse o que sempre achei e ele se queimou. Quase me bateu e olha só: jurou que eu gostava de você. Por isso, quando vocês discutiram, o futebol foi o pretexto! (RODRIGUES, 20 out. 1958, p.10).

Após tal declaração, Lauro e Marlene iniciam um caso. Ambos por uma bofetada, já que Júlio também havia batido na esposa.

O adultério é tema recorrente nos contos de *A Vida como Ela É...*, e, não raro, vinha atrelado ao futebol⁹³. Nelson Rodrigues, mais uma vez, se pauta no conflito entre nação e indivíduo, ocasionado pela incompatibilidade entre os desejos intrínsecos de seus personagens e o que a vida em sociedade lhes exige. Na teoria psicanalítica, sob a perspectiva de Freud, o inconsciente – isto é, aquilo sobre o que não se tem controle nem conhecimento – se sobrepõe ao consciente, o qual está ligado ao ego do indivíduo e,

⁹² Ao descrever os amigos, Nelson Rodrigues inverte os nomes – o que pode ser considerado um indicio da rapidez com que precisa escrever os contos para o jornal. Aqui, manter-se-ão os nomes de acordo com o início do texto.

⁹³ De acordo com o acervo da Biblioteca Nacional – investigado em junho de 2011 –, dos milhares de contos publicados entre 1951 e 61, em apenas 22 o futebol é mencionado. Desses 22, a maioria expõe algum tipo de relação entre o esporte e o adultério. Há de se considerar as páginas, dias e mesmo os meses que, temporariamente ou não, faltavam ao acervo.

portanto, busca seguir uma organização coerente dos processos mentais. Ora, uma vez que o inconsciente se sobrepõe ao consciente, mas é constantemente reprimido por este, conta-se com o mal-estar social, que seria o principal responsável pelas extrapolações das personagens rodrigueanas.

Nesse sentido, tal como aponta Freud (1978), a civilização é em grande parte responsável pela desgraça que acomete a humanidade. Assim, “(...) seja qual for a maneira por que possamos definir o conceito de civilização, constitui o fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte dessa mesma civilização” (FREUD, 1978, p. 148). O que causaria a sublimação, a renúncia às pulsões. E o futebol, da mesma forma com que foi assinalado no roteiro, aparece, também no conto, como uma das estratégias de sublimação designadas por Freud – no caso, enquanto satisfação substitutiva.

Além dessa batalha entre o ego coerente (consciência) e o reprimido que será expelido dele (inconsciente), Freud (1975) aponta que mesmo no ego há algo de inconsciente, que se comporta exatamente como o reprimido, mas sem o ser, produzindo, desse modo, efeitos sobre os quais o próprio ego não é consciente. Isso justifica o fato de, por vezes, o id e o superego não sofrerem algumas censuras, acarretando um comportamento que atenta contra algumas regras sociais. Cabe lembrar que se pressupõe que Nelson não intentasse aplicar a teoria freudiana, mas usar de sua obra como lição aos leitores e espectadores, mostrando as mazelas que podem lhe ocorrer ao sucumbir a alguns de seus desejos mais obscuros.

Na história de Júlio, Lauro e Marlene, tanto a bofetada no amigo quanto a posterior traição da esposa, são decorrentes do sentimento de vingança. Júlio enxerga uma insipiente traição na indevida admiração da esposa pelo amigo, a qual é maximizada pelo fato de este lhe chamar de maricas, no que seria uma inocente discussão futebolística. O marido, incomodado com o conteúdo da briga com Marlene, vinga-se de Lauro com uma bofetada, rompendo a amizade de infância. A esposa e o amigo, por sua vez, iniciam um caso, motivados pelo episódio do bar. Marlene também alegara ter sido agredida por Júlio e, assim, ambos vêm na traição a oportunidade de vingança pelo tapa que receberam.

Diante desse contexto, o futebol, enquanto assunto corriqueiro e preocupação introjetada no cotidiano popular masculino, é tratado como o principal responsável pelo

desencadeamento da série de desventuras súbita que acomete as personagens. Como principal vínculo da trama ao contexto, o esporte, na obra de Nelson, curiosamente muda a vida das pessoas. Ora, para Nelson Rodrigues a paixão pelo futebol seria capaz de unir as pessoas e, ao mesmo tempo, era destruidora de laços afetivos. Mesmo que o esporte seja um quase ausente no conto em questão, as consequências de sua presença não são efêmeras, tampouco despropositadas. As discussões, fossem sobre os clubes do coração ou seleções, eram sérias, carregadas de envolvimento e, portanto, capazes de gerar conflitos ou apaziguamentos. No caso de *Duas Bofetadas*, Júlio já estava suficientemente alterado – pela briga com a esposa – para defender a si e ao seu time de maneira descontraída, o que implicou ao futebol a brecha para que se tratasse de outro assunto implicitamente. Não fosse a provocação esportiva, o apreço de Marlene por Lauro talvez fosse superado, como muitas situações cotidianas. Mas, para o autor, o jogo ia além das quatro linhas e mesmo do resultado – atingindo as reconstruções do torcedor após a partida.

No que se refere à vingança – o mesmo motivador, como já mencionado, do assassinato de Roberto Rodrigues –, talvez esta seja a maior obsessão de Nelson. A obsessão pode ser compreendida como acusações, que aparecem sob a influência da repressão de determinado evento, mas numa forma transformada (CUNHA, 1978).

Além dessa medida de alívio, por meio da repetição, a representação original pode ser, também, substituída por outra representação, a que se pode chamar de substituta (FREUD, 1996a), ou seja, o assassinato do irmão por vingança deu lugar às personagens vingativas recorrentes nos enredos rodrigueanos. Diferentemente do que Freud percebeu em seus pacientes, a obsessão de Nelson se configura por meio da literatura, isto é, como num processo de transferência, sua obsessão se confere apenas por meio de suas personagens nas tramas que desenvolve ora no jornal, ora no palco.

Ainda no que se refere a tal sentimento, o mesmo acontece em outros contos, como em *O velho brasileiro*, de 1959. A história, que envolve o enlace do brasileiro naturalizado uruguaio Guillermo Perez com a brasileira Dórinha, representa o que seria uma resposta à derrota de 1950, para o Uruguai, no Maracanã.

A breve narrativa se pauta na virilidade que o homem uruguaio faz questão de exhibir. Guillermo, às vésperas de seu casamento com Dórinha, fala à moça sobre a característica comum aos homens de sua família: a “sabedoria amorosa”. Contou, então

sobre a lua-de-mel de seus pais, alegando que o casal, inclusive, precisara tomar soro, tamanho o dispêndio de energia dos então recém-casados. Mas a verdadeira surpresa do casamento de Dórinha e Guillermo estava por vir.

Pois bem: – tinham onze dias de casados quando houve o jogo Brasil x Uruguai, no Sul-Americano, em Buenos Aires. Então, Dórinha soube que a “Celeste” era uma religião para o marido. A princípio, ela chegou a pensar que se tratasse de uma ex-rival. Guillermo explicou que não, explicou que se tratava de uma camisa imbatível, branca, de listras azuis. E por isso se chamava “Celeste”, a divina “Celeste”. Ora, Dórinha nunca se interessara por futebol. Não sabia nem se a bola era quadrada ou redonda. Mas a paixão do marido a contagiou. Quis saber:

– Quem vai ganhar?

Era óbvio que o marido levava a partida, como ela própria diria, mais tarde, “de barbada”. Disse, então, em Castelhana, que o Uruguai era o verdadeiro campeão do mundo e que...

Dórinha ouvia só... Ele falava também em “garra” e repetia, puxando e mostrando a própria camisa: – “Garra!”. Até que chegou a hora do jogo. Tudo foi muito bem, para o casal, enquanto não estourou o sururu. Mas quando começou a bordoadá, Guillermo deu pulos, na sala, como índio de fita de cinema; chutava as cadeiras; atirava socos no ar, derrubando adversários. Houve um momento em que, furioso, atirou patadas no chão como se estivesse pisando e chutando um brasileiro caído. Estupefacta, Dórinha olhava essa ferocidade magnífica e platônica. E, súbito, arquejante de sua tremenda luta imaginária, Guillermo virase para a espôsa:

– Brasileño no es hombre!

Em seguida cospe por cima do próprio ombro. Dórinha era carioca, era brasileira, nascera em Aldeia Campista, na Rua D. Maria. Aquilo doeu-lhe na carne e na alma. Não disse uma, nem duas; limitou-se a sair do apartamento do hotel (estavam em Quitandinha). No corredor, vacila, mas só um momento. No apartamento dos fundos, morava um careca, viúvo que estava lá, sozinho. Dórinha já o conhecia de Hadock Lôbo e, com um passo firme, foi bater na porta do Fulano. O próprio viúvo, em pijama, a atendeu. Ela ergueu o rosto duro:

– Meu marido disse que brasileiro não é homem e eu quero trair meu marido!

Saiu, de lá, uma hora depois. Guillermo, ou Don Guillermo, como o sogro o chamava, já a procurara, em todo o hotel. Fêz espanto. Dórinha explica:

– Fui ver se brasileiro é homem.

Pausa e trinca os dentes:

– Fica sabendo que até o velho brasileiro é homem pra chuchu!

Don Guillermo ou não entendeu ou fingiu que não entendeu. (RODRIGUES, 30 mar. 1959, p.8).

A recorrente ambivalência rodrigueana se confere, aqui, no sentimento de vingança. Se, via de regra, o revanchismo é tratado de maneira fútil e prejudicial, no conto em questão é colocado enquanto elemento necessário, estabelecendo-se como ferramenta para um bem maior – a defesa da hombridade do brasileiro.

Dias antes da escrita do conto, a 26 de março de 1959, realizara-se em Buenos Aires o fatídico jogo entre Uruguai e Brasil, pelo Campeonato Sul-Americano. O selecionado brasileiro, já campeão do mundo (1958), vencera a Celeste por três gols a um e, não

bastasse tal resultado, os jogadores de ambas as seleções se enfrentaram fisicamente, o que romperia com a “frouxidão” nacional diante do estrangeiro. Nelson Rodrigues aponta, sob o exagero literário também presente em suas crônicas, as benesses daquela violenta vitória.

Amigos, vocês se lembram da vergonha de 50. Foi uma humilhação pior que a de Canudos. O uruguaio Obdulio ganhou de nosso escrete no grito e no dedo na cara. Não me venham dizer que o escrete é apenas um time. Não. Se uma equipe entra em campo com o nome do Brasil e tendo por fundo musical o hino pátrio — é como se fosse a pátria em calções e chuteiras, a dar botinadas e a receber botinadas.

Pois bem. Depois da experiência bíblica de 50, passamos a rosnar, por todas as esquinas e por todos os botecos do continente, o seguinte juízo final sobre nós: — “O brasileiro é bom de bola, mas frouxo como homem”. É o que diziam, sim, de nós, com feroz sarcasmo, os craques da Argentina e os craques do Uruguai. Até que vem aquele famoso Campeonato Sul-Americano de 1959. Há o jogo Brasil x Uruguai. E, de repente, estoura um sururu monstruoso. Brigaram até as cadeiras (RODRIGUES, 1993a, p.114).⁹⁴

O Brasil já era campeão da Copa do Mundo e, portanto, já havia mostrado sua superioridade futebolística. Entretanto, a derrota de 1950 para o Uruguai, jogando no estádio do Maracanã, ainda precisava ser superada.

O jogo pelo Sul-Americano, assim como a traição exposta no conto, retrata a vingança do brasileiro, pois, para Nelson, “há uma nítida relação entre a passividade de 50 e a agressividade do tal Sul-Americano. As duas coisas estão ligadas e uma justifica a outra” (RODRIGUES, 1993a, p.114). Logo, não fosse o polêmico tapa de Obdulio Varela em Bigode (RODRIGUES FILHO, 1964) somado à excessiva submissão nacional, que acarretou a derrota estrondosa retratada pelos cronistas, a simples vitória futebolística seria suficiente. Se a fútil vingança de Sylvia Seraphim implicara mortes e destruição, a vingança do selecionado nacional, bem como a de Dórinha, representariam o modo com que o brasileiro deveria se comportar ao ser subjugado. Ou seja, neste caso se trataria não de uma vingança, mas de uma reação – justa e justificável.

Ora, partindo da perspectiva de Nelson Rodrigues, de que o selecionado representaria “a pátria em chuteiras”, isso significaria dizer que tudo o que acontecesse em campo, em tese, também acometeria os espectadores – e mesmo aqueles que nada entendiam sobre o esporte. A população brasileira seria, psiquicamente, tão derrotada quanto os atletas. É certo que se está utilizando de um excerto de crônica publicada 13 anos após a derrota de 1950, entretanto, não se pode desconsiderar que, já desde a década de 50,

⁹⁴ Originalmente em: “Divino Delinqüente”. *O Globo*. 18 nov. 1963.

havia um esforço obtuso, por parte também de Nelson, em relacionar a figura da seleção de futebol à nação brasileira. Não obstante, Mário Filho, sob toda a exagerada estética literária – que parece comum aos Rodrigues –, descreve que, ao término do jogo de 16 de julho de 1950, podiam-se ouvir “gritos de viúvas sicilianas” (RODRIGUES FILHO, 1964, p.335), tamanha a frustração do povo brasileiro. Sabe-se que Nelson, como que numa transferência de papéis (ROUDINESCO, PLONN, 1998), em decorrência da morte do pai e apoio de Mário Filho nos tempos de fome, via neste, de certa forma, a segurança característica da figura paterna. Após a morte de Mário Rodrigues e o empastelamento do jornal *Crítica*, Mário Filho foi o primeiro a conseguir retomar a carreira jornalística, o que se deu pelo jornal O Globo, podendo ajudar, portanto, na retomada profissional dos demais irmãos (CASTRO, 1992). Desse modo, parte-se da hipótese de que Nelson compartilhava de algumas ideias de Mário, não só pela compatibilidade que pudesse existir, mas também pela admiração e afeto ao irmão.

Assim, considerando tais elementos, podem-se perceber dois aspectos distintos, porém relacionados, em *O velho brasileiro*. Primeiramente, já ao descrever as personagens, Nelson questiona a nacionalidade de Guillermo ao afirmar que “segundo alguns” (RODRIGUES, 1959, p.8) – isto é, não se sabe quem nem quando –, o uruguaio seria, na verdade, um brasileiro naturalizado, ou seja, um brasileiro que virou as costas para seu país e, agora, beijava a camisa azul celeste. Ora, ao reconstituir o tratamento dos uruguaios aos brasileiros, em 50, sob a sua própria razão, o dramaturgo insinua que, mesmo um pseudoestrangeiro – quer dizer, o próprio brasileiro – pisoteava a hombridade nacional. Nelson retoma, assim, a noção de complexo de vira-latas, desenvolvida na crônica, só que, neste caso, o autor trata do complexo não de maneira direta, mas por meio de Guillermo, que seria uma caricatura do recalçado povo brasileiro antes da vitória do Campeonato de 1958, quando o próprio brasileiro se desacreditava. Fala-se em caricatura, pois Guillermo não se considerava um vira-lata: na sua condição de uruguaio naturalizado, já não se considerava sequer um brasileiro.

O outro aspecto, que vem a corroborar com o “anticomplexo” de vira-latas, é a traição de Dórinha, consumada com um velho brasileiro. A esposa, ao se sentir tratada como uma vira-lata – “brasileño no és hombre” (RODRIGUES, 1959, p.8) –, rejeita o tratamento, ao trair o marido. Nelson mostra, sob a figura de Dórinha, o homem brasileiro

campeão do mundo, o qual não só é capaz de vencer a seleção uruguaia, como também de revidar a hostilidade. O revide, no conto rodrigueano, se dá por meio do adultério, sem a atribuição de valoração moral, pois o “trair” em questão significava apenas “vingar” e, no caso específico deste conto, a traição seria uma forma de catarse, já que proporcionaria o alívio da tensão provocada pelo marido. São os elementos da crônica esportiva exemplificados por meio das personagens rodrigueanas.

Nelson Rodrigues, seguindo a lógica machista e conservadora do contexto em que se inseria, aponta as traições sempre como femininas e motivadas por vingança. Histórias deveras semelhantes à de Júlio, Lauro e Marlene, sobre a qual se falou anteriormente, são os triângulos Belmiro-Jandira-Gilberto e Vadeco-Lavínia-Vavá. Novamente, o fim da amizade e a traição desencadeados pela discussão esportiva.

Pois bem. Belmiro é marido de Jandira, e Gilberto o ex-namorado. Apesar de parecer uma relação tumultuada, conviviam de maneira pacífica, inclusive havendo certa proximidade entre Belmiro e Gilberto. Mas tudo muda quando o marido recebe um bilhete do ex-namorado da esposa, dizendo para que aquele não lhe olhasse mais na cara deste e que evitasse qualquer tipo de encontro, para seu próprio bem.

Três dias antes discutiram sobre futebol. Um era Flamengo, o outro Vasco. Gilberto, rubro-negro doente, afirmou que o Vasco era uma baiúca. Tiveram que separá-los, porque iam se engalfinhar, ali mesmo. Horas depois o Gilberto manda o tal bilhete (RODRIGUES, 29 ago. 1959, p.8).

O motivo do bilhete foi a discussão sobre futebol, mas Jandira se incomodou mais que o marido, pelo fato de o recado ter vindo de seu ex-namorado. Assim, após ler o bilhete, a esposa pede que o marido dê um tiro em Gilberto. Belmiro se recusa. Certo dia, o casal encontra Gilberto na saída do cinema, e este insulta Belmiro, que reage com passividade. Jandira, no dia seguinte, liga para Gilberto:

– Sou eu. Ontem, quando eu vi o meu marido agüentar aquilo tudo, sem reagir, eu senti que tinha de traí-lo.
No dia seguinte, ela e Gilberto encontram-se num apartamento, nas Laranjeiras (RODRIGUES, 29 ago. 1959, p.8).

Vingança feminina, por sua vez, como o próprio título sugere, o futebol também atua como motivador para a traição por parte da esposa. Pois bem, Vadeco chega em casa

machucado, cuspiendo sangue, depois de brigar com Vavá, seu colega de trabalho – aliás, mais do que colegas, eram amigos íntimos, quase irmãos.

Mas findo o expediente, lembraram-se de tomar um aperitivo, com umas batatinhas salgadas. Entram no Vilarinho, sentam-se, conversam, sôbre mulheres, cavalos e, finalmente, futebol. Um torcia pelo Flamengo, outro pelo Fluminense. Em dado momento, trincando uma batatinha, Vadeco diz o seguinte, dois pontos:

– O Flamengo não é de nada!

Era, como alegaria depois o próprio o Vadeco, uma alegre e inofensiva piada. Mas ou porque estivesse já sob excitação alcólica ou por simples paixão clubística, o fato é que a reação do outro foi brutal:

– Se repetir, te parto a cara! (RODRIGUES, 17 ago. 1960, p.11).

Vadeco explica o ocorrido para esposa, dizendo que repetiu a brincadeira e levou uma bofetada. “Repetiu para Lavínia: – ‘Foi piada minha. Eu até gosto do Flamengo. Sou ‘Pó de Arroz’, mas gosto do Flamengo’”. (RODRIGUES, 17 ago. 1960, p.11).

Lavínia, irritada, manda o marido dar um tiro na boca do amigo. Por uma semana, Lavínia, que chegava com o marido no trabalho, cuspiu na cara de Vavá. Entretanto, certo dia, eis a surpresa: “– De tanto te cuspir, eu me apaixonei por ti. Abraçou-se àquele atleta e deu-lhe um beijo na boca. (RODRIGUES, 17 ago. 1960, p.11).

Tanto Jandira quanto Lavínia se caracterizam pela intolerância e ambivalência. Em ambos os casos, ao tomar nota de que o marido fora insultado, ameaçado ou agredido, a esposa deseja a morte do responsável com um tiro.

Em *O medo*, o autor estabelece uma situação atípica, ao colocar marido e ex-namorado discutindo futebol. Pois bem, em se tratando de um assunto tão passional que, sob a ótica rodrigueana, despertaria reações de amor e ódio, não se podia esperar um final feliz do conto. Belmiro, um sujeito pacífico, tenta evitar um conflito mais sério com Gilberto, reagindo com passividade diante da provocação. Jandira, sem suportar a submissão do marido, promove o ex-namorado a amante, como que repensando a escolha do casamento. A negação⁹⁵ representada em Jandira se efetua no domínio afetivo, já que a esposa, ao mesmo tempo em que odeia Gilberto e deseja sua morte por ameaçar Belmiro, também o ama pela valentia que se sobressai à passividade do marido. Neste caso, a paixão,

⁹⁵ “A negação é sempre suplementada por um reconhecimento: duas atitudes contrárias e independentes sempre surgem e resultam na situação de haver uma divisão do ego. Mais uma vez, o resultado depende de qual das duas pode apoderar-se da maior intensidade” (FREUD, 1996d, p.132). No caso das neuroses, uma atitude pertence ao ego e a outra, reprimida, ao id.

enquanto um instinto reprimido do id, supera a atitude do ego de rejeitar a exigência intrínseca por meio do sentimento oposto – o ódio –, acarretando, portanto, uma ambivalência dos sentimentos da esposa em relação ao ex-namorado.

Assim, Nelson se utiliza de uma das peculiaridades do conto: o final inesperado pelo leitor (GOTLIB, 1990). A surpresa se dá exatamente pela traição da esposa, que não tolera o comportamento de vira-latas do marido. Esperava-se que o desfecho se desse por meio de Belmiro e Gilberto, afinal, foram eles os protagonistas do desentendimento, entretanto, Jandira, que nada tinha a ver com o caso, senão pelo envolvimento emocional com ambos os torcedores, é quem “resolve” a situação. A ambivalência da esposa reflete determinada instabilidade, o que parece apontar para o fato de que o desejo de trair Belmiro permaneceu latente, isto é, inconsciente, porém capaz de tornar-se consciente (FREUD, 1975). E para tornar-se consciente, bem como realizável, precisava de uma brecha, uma justificativa que permitisse ao id subjugar a vigilância do ego. Tal brecha é aberta pela discussão sobre o futebol, que gera uma sequência de querelas que se maximizam sob o olhar da esposa.

Também em *Vingança feminina*, Lavínia toma as dores do marido e, depois de negado o pedido para que Vadeco atirasse em Vavá, passa a cuspir, todos os dias, a cara do ex-amigo. Neste caso, a cotidiana preocupação da esposa em destratar Vavá se transforma em apreço. Incansavelmente, o autor aponta para o fato de que a traição acontece na distração do marido, a qual, via de regra, se dá por meio do esporte. Atento ao rompimento da amizade por causa de uma piada sobre o Flamengo, Vadeco não se dá conta da crescente (e desnecessária) proximidade entre a esposa e o ex-amigo. A afronta a que Lavínia submete Vavá todos os dias é mais do que uma vingança pela bofetada em Vadeco: manifesta-se como um desejo intrínseco de manter algum vínculo a Vavá, mesmo que, paradoxalmente, isso se dê pela agressão. Essa contradição, resultante da repressão da pulsão, pode ser atrelada à noção de negação. No caso de Lavínia, essa negação não se dá quanto a exigências externas, mas internas; assim, o ato de cuspir Vavá, tal como Nelson coloca, deixaria a esposa ainda mais próxima do desejo de se entregar “àquele atleta”.

O futebol é tão importante na vida do brasileiro, que o que era para ser uma simples descontração entre amigos se torna motivo para o rompimento de grandes amizades. O

esporte é assunto sério e basta uma palavra desmedida, no momento errado, para que a provocação passe de clubística a pessoal.

O desentendimento por causa do esporte também é pivô de *A malquerida*, entretanto, desta feita a traição acaba por causa do futebol...

Simão espetou-lhe o dedo na cara:

– Olha aqui! Vou te dizer uma coisa e que te sirva de lição! O Vasco só tem cabeça de bagre!

Lívido, Camarinha reage.

Aquela discussão estalara, meia hora atrás. Simão, atleta, levantador de pêso, um tórax impressionante, era rubro-negro fanático. Naquela manhã, ao entrar no escritório, e antes de tirar o paletó, falara alto:

– Se o Flamengo vencer o Vasco, tomo um porre! – e dizia: – O Flamengo pode perder para qualquer um. Menos para o Vasco.

Camarinha era cruz-maltino, aliás o único cruz-maltino da firma. Riu: – “Pois olha! Vai ser a maior barbada de todos os tempos!”. Discute daqui, dali, exaltam-se. Os colegas, divertidos, puseram mais lenha na fogueira. E acontece que Simão, além de forte, tinha um gênio medonho. Por qualquer coisinha, falava em quebrar caras, em dar tiros. No fim de dez minutos, espumavam de raiva, de ódio. De mais a mais, o Camarinha fiava-se na amizade que os unia. Disse duas ou três coisas que exasperaram o outro. Finalmente, o Simão, desfigurado, berrou-lhe.

– Se disser mais uma piada, te parto a cara, aqui, agora mesmo. Quer ver? (RODRIGUES, 03 set. 1960, p.6).

Foi o suficiente para que ficassem sem se falar.

Após a discussão, Camarinha decide terminar o relacionamento que mantinha com Cacilda – a esposa de Simão –, alegando que, se pelo Vasco, Simão já tomou uma postura por de mais agressiva, quem dirá se soubesse que era traído. Cacilda, entretanto, se mostra geniosa e não aceita o fim da relação, ameaçando contar tudo ao marido, caso o amante continuasse a evitá-la. Eis que Camarinha continuou evitando o encontro, até que a esposa conta tudo a Simão.

Como que numa contradição, Cacilda avisa Camarinha, que tenta fugir. Mas Simão é mais rápido e encontra o colega. Camarinha, amedrontado, pede perdão. Mas eis a surpresa:

– Perdão pelo que, rapaz? Pelo contrário. Você me fez um favor de mãe prá filho caçula. A minha mulher é a maior chata do continente. E, justamente, veja a coincidência: – eu estava querendo passá-la adiante. Fica com ela e só te aviso uma coisa: – tudo, menos devolução! Batia nas costas do Camarinha: – “És uma mãe!”. (RODRIGUES, 17 ago. 1960, p.11).

Enquanto personagens e leitores esperavam por um desfecho trágico, tipicamente rodrigueano, o autor surpreende com a comicidade da atitude de Simão. Assim como as aventuras teatrais, via de regra, baseiam-se na compensação pela encenação próxima ao que não se vive cotidianamente (KAUFMANN, 1996), o conto em foco aproxima o leitor a uma lógica pouco provável fora da literatura. Utilizando-se do humor, Nelson Rodrigues coloca a paixão futebolística acima do casamento e mesmo da conotação pejorativa que o adultério confere ao traído. Simão não é capaz de tolerar qualquer piada que satirize o Flamengo, ao passo que, ao descobrir a traição da esposa – por quem já não há sentimento –, não sofre o mínimo aborrecimento. Ao contrário, agradece ao rival pelo favor que lhe fez. Camarinha, que quase apanhou ao defender a superioridade do Vasco, voltava a ser grande amigo de Simão.

Um elemento que se repete também em outros contos é o temperamento dos torcedores do Flamengo⁹⁶: Simão era atleta e, além de forte, tinha um “gênio medonho” (RODRIGUES, 1960, p.11). Via de regra, no conto de Nelson Rodrigues os rubro-negros praticavam atividade física e assumiam comportamentos agressivos subitamente, o que identificaria Simão como um genuíno flamenguista. A identificação, no sentido da psicanálise, se refere ao processo pelo qual um indivíduo se transforma, assimilando, em momentos importantes de sua evolução, traços dos sujeitos que o cercam (ROUDINESCO, PLONN, 1998). Ora, Nelson, enquanto tricolor, não perderia a oportunidade de caracterizar os rubro-negros de maneira pouco positiva, ao descrevê-los como indivíduos que se utilizam da força para ganhar a discussão.

Em outro momento, ao iniciar mais uma história dos subúrbios cariocas, Nelson descreve as personagens: “Casaram-se, um dia. Ela, com 17 anos, criança e lírica. Êle, com 20 anos, amigo de sinuca, torcedor do Flamengo, meio farrista. Esperava-se que mudasse com o casamento” (RODRIGUES, 10 out. 1958, p. 11). No mesmo sentido em que o autor descreve o temperamento de Simão, lança também a ambiguidade no que se refere ao comportamento do marido recém-casado, insinuando que torcer pelo Flamengo é tão ruim quanto um homem casado “farrear”. Ao afirmar “esperava-se que mudasse com o

⁹⁶ Em *Duas bofetadas*, Júlio era forte, praticava jiu-jitsu e outras lutas – além de fazer parte de uma família de nervosos; em *O medo*, Gilberto ameaça Belmiro; e em *Vingança feminina*, Vavá era um atleta de pavio curto.

casamento”, Nelson Rodrigues deixa ao leitor a dúvida, pois não se sabe ao certo se o autor se referia apenas ao hábito boêmio ou também ao fato de o personagem ser rubro-negro.

Mas o futebol não causa apenas discórdia, também as desfaz. Tal é o caso de *Vitória*. Carlinhos era bastante próximo a um casal que conhecera no Maracanã, em um jogo do América, seu time do coração. E foi a paixão clubística que o aproximou de Guida, a paixão de sua vida e esposa de Custódio. Mantinham, então, um caso que seria descoberto às vésperas de uma importante partida:

Era sábado, véspera de América x Fluminense. Por ser meio expediente, chegou mais cedo no escritório. E já começara a sofrer por conta do grande clássico. Americano doente, apostara no América e enchera 500 cruzeiros de Totoben. Mas perguntava, de si para si: – “E se o América perde?”. Estava tirando o paletó, quando bate o telefone (RODRIGUES, 23 dez. 1960, p.5, segundo caderno).

Era Guida que, sem explicar como ou por que, alegava que o marido havia descoberto o caso e pedia que Carlinhos fugisse para a casa da mãe, que morava em Niterói. O amante, sem entender muito bem o que fazia, pegou o paletó e saiu correndo do escritório.

Fazia a si mesmo a pergunta: – “E o jogo?”. No momento do perigo, o sentimento clubístico era tão grande quanto a pusilanimidade. Por um momento, em cima do meio fio, especulou: – “O América pode ser campeão. E, se ele fôr o campeão, eu quero estar lá”. O diabo era o sistema de Zezé Moreira. Continuou: – “Se o Fluminense mete o gol e faz ferrôlho, vai ser o espêto”. Pensou também, já com vontade de chorar: – Imagine. Eu, na véspera do jogo, levando um tiro como um passarinho. (RODRIGUES, 23 dez. 1960, p.5, segundo caderno).

Após rodar pela cidade, sem saber se foge ou não, Carlinhos acaba indo ao jogo. Foram noventa minutos alternados entre o jogo e o medo da morte, até que, ao término da partida, já saindo do estádio, alguém o segura – era Custódio.

Súbito o outro se lança nos seus braços: – “Ganhamos! Ganhamos!”. Ao lado, agitando a bandeirinha rubra, a enrouquecida Guida, berrava: – “América! América!”. E já Custódio o arrastava: – Vamos comemorar em casa! Nós três! Anda aí! Houve, sim, a comemoração. Beberam, sambaram, até alta madrugada. Às três da manhã, o Custódio, bêbedo de cair, falava em “nossa mulher”. (RODRIGUES, 23 dez. 1960, p.5, segundo caderno).

Se quando atormentados por dúvidas ou aborrecimentos, as personagens rodrigueanas traem e rompem relações devido a desentendimentos de ordem esportiva, o contrário também é verdadeiro, ou seja, o resultado do jogo pode interferir no desfecho das tomadas de decisões individuais. Em Nelson Rodrigues, o futebol muda a vida das pessoas, pois, pelo processo de transferência, isto é, pelo transporte da satisfação/decepção, que aconteceu no meio esportivo, para a vida pessoal do torcedor (ROUDINESCO, PLONN, 1998). Nesse sentido, a felicidade pela vitória do América sobre o Fluminense acarreta a tolerância da traição, ao passo que, caso o resultado fosse o inverso, seria muito provável o assassinato de Carlinhos pelo marido traído.

No caso do conto em questão, pode-se dizer que essa transferência de emoções para diferentes contextos tange os limites de outro processo – a anulação. Segundo Freud, por meio da anulação é possível que, não as consequências de um acontecimento, mas a própria experiência seja suprimida, simplesmente pelo fato de não se estar preocupado com a sua ocorrência ou com suas implicações⁹⁷ (CUNHA, 1978). Assim, de maneira natural, a comemoração da vitória do América diminui a gravidade da traição de Guida e Carlinhos, tornando-a pouco significativa para que seja lembrada.

4.2.3 Futebol, homens e mulheres

Nos contos com futebol, Nelson Rodrigues também trata do triângulo amoroso entre marido, mulher e esporte, concedendo também a este a capacidade de melhorar ou conturbar a relação.

Em *Feia como a necessidade*, um de seus primeiros contos, de 1951, Nelson dá um tom mais trágico ao texto, o que o aproxima sutilmente do “autor maldito” das peças teatrais. Pois bem. Antes de sair para o trabalho, Marcio havia combinado de ir ao cinema com a mulher e a irmã, entretanto, vítima dos perigos urbanos, foi atropelado quando voltava para casa, no Méier. Eis que passada a experiência fúnebre, a irmã, Alzira, percebia que Guiomar, a viúva, relaxava em suas atitudes de viúva recente.

⁹⁷ Na neurose, tal tentativa se estabelece de maneira forçada para anular o próprio passado. “O empenho para ‘anular’ uma experiência traumática é muitas vezes revelado como uma força propulsora de primeira ordem na criação de sintomas” (CUNHA, 1978, p.17).

Ora, Alzira desejaria que a outra ficasse, ao longo dos dias e das noites, petrificada na saudade e evocação do marido, não fazendo outra coisa senão chorá-lo. Em vez disso, que fazia Guiomar? Estava quase normalizada, a ponto de transpassar a cunhada com observações que soavam como uma blasfêmia, um sacrilégio:

– O Flamengo ontem deu um banho no Vasco!

“Banho” era uma gíria de Marcio.

Ela ouvira o resultado através do rádio, que o vizinho punha muito alto. Alzira gelava por dois motivos, a saber: a única divergência do casal ocorria no futebol, torcendo êle pelo Fluminense e ela pelo Flamengo; e, mesmo depois da viuvez, Guiomar continuava fiel ao rubro-negro. E, além disso, que viúva é essa, que se preocupa com resultados de futebol? (RODRIGUES, 24 dez. 1951, p.8).

Elas se odiavam, mas não podiam passar uma sem a outra. Alzira tentava controlar Guiomar, que até já se pintava. Mas o ápice da discórdia foi quando Guiomar resolveu se casar com outro viúvo: Josias. Em pouco tempo, ela ficou grávida de uma menina. Entretanto, Alzira tomada por sua obsessão pelo irmão falecido, assassinou a criança, três dias após o nascimento, e a enterrou no quintal. Alzira foi internada e, como louca, dizia que havia se vingado de Guiomar – a qual quase morreu de desgosto e, embora tenha convalidado, “(...) sempre que via uma criança, sobretudo de colo, sentia na língua, na saliva, um gosto de terra maldita” (RODRIGUES, 24 dez. 1951, p.8).

Tal texto, de 1951, é anterior à primeira tragédia carioca rodrigueana, *A falecida*, de 1953, mostrando-se bastante vinculado ao teor maldito das peças psicológicas, mesmo que, desta feita, a agressividade das desventuras não esteja tão à mostra, permitindo ao leitor distraído que a considere apenas uma história triste. Ora, a vingança de Alzira é a que mais se aproxima da perversidade de Sylvia Seraphim, muito embora tal menção seja recorrente em grande parte da produção de Nelson. Assim como Sylvia, Alzira causa a morte de um inocente pela fútil necessidade de vingança – justificada pela loucura –, bem como o sofrimento desesperado da mãe, a qual, diferentemente de Mário Rodrigues, não morreu de desgosto, mas teria de aprender a conviver com tal sentimento. É possível que o dramaturgo tenha pretendido relacionar a tristeza do conto à tragédia da vida, a fim de reproduzir em Guiomar o sentimento de Mário Rodrigues ao perder o filho Roberto, sob a lógica de que, para um pai ou mãe, a perda de um filho, adulto ou não, é sempre uma dor tremenda, quiçá letal. Alzira conseguiu se vingar de Guiomar, destruindo a vida da cunhada. Mas vingou-se exatamente do quê?

A irmã vivia com Marcio e a esposa, inclusive, ao que indica o conto, participando dos programas do casal. Haja vista a convivência cotidiana com a cunhada, parte-se do

princípio de que ambas eram amigas ou, ao menos, relacionavam-se bem. Logo, o simples fato de Guiomar se comportar como uma péssima viúva parece pouco para motivar uma vingança tão cruel, que afetasse inclusive a personalidade de Alzira. A não ser que houvesse outro motivo para tal...

Nelson Rodrigues ainda era reconhecido sob a imagem de autor maldito, tarado de suspensórios e outros adjetivos, uma vez que ainda não havia estreado suas “amenas” tragédias cariocas. Nesse sentido, em se tratando do autor de *Álbum de Família*, em que havia quase um incesto para cada personagem⁹⁸, não soaria estranha a hipótese de que Alzira fosse apaixonada por Marcio. Privada do amor pelo irmão, sucumbindo às exigências do superego e renunciando as do id (FREUD, 1975), ela transferiria à Guiomar a responsabilidade de amar Marcio incondicionalmente, como a própria Alzira supunha fazer se pudesse. Desse modo, com a ligeira e inesperada morte do irmão, a irmã não perdoa a recuperação da viúva e sente que esta precisa de uma lição. Entretanto, Alzira não culpa Guiomar pela morte de Marcio, mas pelo fato de não tê-lo amado mesmo após sua morte, como a primeira o faria. Daí a necessidade de vingança, tirando da viúva o que ela mais amava – e, agora sim, amor este que permaneceria mesmo após a morte.

No que se refere ao futebol, seguindo o princípio da transferência e identificação, Guiomar se apropria de alguns hábitos do marido, como que para lembrar-se dele. Assim, pode-se pensar no apreço pelo futebol motivado pela ausência de Marcio (transferência), que se interessava pelo esporte; e na assimilação de seu vocabulário como resultado da convivência (identificação), por meio da qual, Guiomar teria adquirido características do marido, utilizando-as, agora, como um ato falho, cujo motivo inconsciente seria a morte do cônjuge (ROUDINESCO, PLONN, 1998). Ou seja, a viúva não estava preocupada com os resultados do futebol a esmo, como pressupunha a cunhada; interessou-se, sim, graças ao som alto do vizinho, porque se lembrou do falecido, que provavelmente estaria ouvindo os resultados por meio de seu próprio rádio.

⁹⁸ Jonas, o pai, mantinha uma paixão pela filha Glorinha, colocada em um convento. A menina tem adoração pelo pai e vive uma relação competitiva com a mãe, D. Senhorinha – além da experiência homossexual com uma colega do convento. D. Senhorinha é apaixonada pelos filhos homens. A consumação dessa paixão com um deles, Nonô, leva o menino à loucura. Edmundo, outro filho, é apaixonado pela mãe e deseja a morte do pai; ao passo que Guilherme cultivava um amor pela irmã Glorinha, o que o leva a extrair seus próprios órgãos genitais e, não sendo isso suficiente, assassina Glorinha, suicidando-se em seguida (RODRIGUES, 1993c).

Rompendo com o caráter lúgubre e pesado de *Feia como a necessidade*, retorna-se à comicidade, já em 1958, com *O pecador* e *O pileque*. O clima da primeira vitória brasileira na Copa do Mundo contagia a coluna do *Última Hora*.

Ângelo,

Conheceu Zora no dia do jogo do Brasil X Áustria, que vencemos por 3x0. O triunfo subiu-lhe à cabeça. Encontrou-se com um inimigo pessoal, no meio da rua, e lançou-se nos braços, numa dessas efusões irresistíveis. O inimigo, que estava num estado de alma parecido, aceitou a confraternização. Uns dez minutos depois, vê a pequena no ponto de ônibus. Foi a disposição lírica do triunfo que o levou a abordá-la. Entenderam-se primeiro pelo olhar e pelo sorriso. Finalmente, Ângelo tomou coragem. Inclina-se diante da pequena:

– Meu nome é Ângelo. E o seu?

Respondeu:

– Casada. (RODRIGUES, 01 jul. 1958, p.8).

Conversaram. Zora resistiu por um tempo, mas acabou passando o número de telefone a Ângelo, sob o pretexto de que o marido havia lhe feito grosseria e, como represália, combinou de se encontrar no dia seguinte, durante a partida entre Brasil e Suécia.

Ele disse que sim, que estava bem, ótimo. Mas por dentro estava assustado: – No dia seguinte Brasil x Suécia iam disputar a final. Se fôsse depois do jogo, muito que bem. Mas durante? Em todo o caso, teve que concordar. (RODRIGUES, 01 jul. 1958, p.8).

Ângelo foi, mas levou seu rádio a pilha, o que não agradou em nada Zora.

– Meu anjo, deixa só o jogo começar. A gente ouve um bocadinho e eu desligo.

Antes que Zora consinta, ele já liga o rádio. Começou o jogo. Ela está decepcionada, irritada: – “Mas eu estou aqui fazendo o quê?”. O outro geme: – “Só mais um pouco. Eu desligo, já”. Ataca a Suécia. Ângelo já não se lembra que está, ali, uma mulher bonita, que se oferece. E, então, na sua humilhação de preterida, Zora explode:

– Tomara que a Suécia faça um gol no Brasil!

Mal morrera o som de sua voz, e o locutor estrebucha, na Suécia: – “Gol! Gol da Suécia!”.

Lívido, o olho esgazeado, Ângelo vira-se para Zora:

– Foi você que deu peso! Deu azar! Vá dar peso ao diabo que a carregue!

E, no seu furor de brasileiro, deu-lhe, ali mesmo uma surra tremenda. (RODRIGUES, 01 jul. 1958, p.8).

A vitória do Brasil por 3 x 0, às vésperas da final do campeonato mundial, tal como coloca Nelson Rodrigues, significava mais do que um jogo de futebol: era a oportunidade de o país mostrar-se ao mundo. Já no início do conto, Nelson dá mostras do esporte como

um unificador da nação, ao ponto de mesmo os inimigos trocarem abraços, sob a disposição gerada pela larga vitória.

Todavia, o clímax da história é o encontro entre Ângelo e Zora. A começar pela incoerência feminina, ao marcar um encontro ao mesmo tempo em que aconteceria uma final de Copa, na qual o selecionado brasileiro jogaria. E, como se não bastasse isso, a moça, na sua fúria de preterida, ainda torce contra a seleção, desconsiderando as decepções de 1950 e 54, bem como a chance de o país se redimir.

A surra que Ângelo aplica em Zora, após o gol da Suécia, se dá exatamente pelo fato de que a vitória brasileira era esperada, sobretudo pelos cronistas esportivos – entre eles o próprio Nelson Rodrigues –, como a legitimação da identidade nacional e redenção do complexo de vira-latas. Somado a esses fatores, há o fato de que, para Nelson, as derrotas da seleção não se davam por problemas táticos ou técnicos, mas sim pela inferioridade a que o brasileiro se submetia. Tal como o fez ao tratar das derrotas de 1950 (Uruguai 2 x 1 Brasil) e 54 (Hungria 4 x 2 Brasil):

Pois bem: – teríamos sido campeões do mundo, naquele momento, se o escrete houvesse freqüentado, previamente, por uns cinco anos, o seu psicanalista.

Sim, amigos: – havia um comissário de polícia, que lia muito X-9, muito Gibi. Para tudo o homem fazia o comentário erudito: – “Freud explicaria isso!”. Se um cachorro era atropelado, se uma gata gemia mais alto no telhado, se uma galinha pulava a cerca do vizinho, ele dizia: – “Freud explicaria isso!”. Faço minhas as palavras da autoridade: – só um Freud explicaria a derrota do Brasil frente à Hungria, do Brasil frente ao Uruguai e, em suma, qualquer derrota do homem brasileiro no futebol ou fora dele (RODRIGUES, 1993a, p.29-30).⁹⁹

Ou seja, mesmo se opondo à unanimidade de Freud, para Nelson, o problema do país só poderia ser de cunho psicológico, pois defendia até o fim a superioridade brasileira. Assim, o dramaturgo, apoiado na comicidade da situação retratada no conto, aponta os maus agouros de Zora como responsáveis pelo gol da Suécia. Afinal, seria mais fácil acreditar nas crendices que tal insinuação representa, do que propriamente em falhas técnicas que pudessem beneficiar a Suécia.

Como que dando continuidade ao desfecho do campeonato mundial, o autor de *Vestido de Noiva* insere uma nova história no contexto da final.

⁹⁹ Originalmente em: “Freud no futebol”. *Manchete Esportiva*. 07 abr. 1956.

O amigo apareceu às sete e pouco da noite, sábado, véspera de jogo Brasil x Suécia. Oliveira, que estava grudado ao rádio, ouvindo uma irradiação especial de Estocolmo, levantou-se e abriu os braços:

– Como é? Ganhamos amanhã?

Radagazio, grave, fúnebre, rosna:

– Só vendo, só vendo!

Oliveira esfrega as mãos, numa satisfação profunda:

– Pois estou fazendo uma fê danada. Sonhei que a gente ia ganhar de banho e quando sonho é fogo!

Radagazio fumava e ouvia só, cada vez mais grave e cada vez mais fúnebre. Com o sentimento profético do triunfo Oliveira continua:

– Ou me engano muito ou vamos papar aquilo de barbada!

O outro resmunga:

– Bate na madeira!

Deu as três pancadinhas e, só então, observa que o amigo está sinistro, azêdo. Faz espanto: – “Mas o que é que há contigo? Que bicho te mordeu?” Radagazio abandona o cigarro no cinzeiro e começa: – “Tenho uma má notícia pr’a ti.”. O outro vira-se e pergunta: – “Vavá não joga?”. Radagazio levanta-se:

– Não é isso. Não se trata de futebol – e baixa a voz: – É muito mais sério!

Oliveira desafia:

– Mais sério do que futebol? Não acredito. Escuta, seu zebú: – hoje, só me interessa o *escrete*, só me interessa o jogo!

Radagazio põe-lhe a mão no ombro:

– Escuta: – o que tenho a te dizer prende-se à tua honra. É sobre a tua mulher, percebeste?

Surpreso, Oliveira senta-se:

– Minha mulher? O que há ou o que é que houve com a minha mulher? (RODRIGUES, 05 jul. 1958, p.8).

Moema, esposa de Oliveira, passaria um mês em Petrópolis. Oliveira voltou antes para acompanhar a decisão do título, pois no Rio tinha a sensação de estar mais perto da Suécia e do *escrete*. Moema ficou em Petrópolis, porque não gostava de futebol.

Acontece que o amigo de Oliveira, Radagazio diz tê-la visto num táxi com um sujeito. Enfurecido, Oliveira expulsa o amigo ao ouvir a insinuação.

Oliveira ficou só, entregue ao desespero. E, de súbito, ouve o locutor dizer, lá da Suécia:

– “Quase certa a presença de Vavá...”

Em meio a catástrofe conjugal a notícia distraiu-o por momentos do seu pavoroso drama íntimo. Dez minutos depois, batia o interurbano para Petrópolis. (RODRIGUES, 05 jul. 1958, p.8)

O marido ordena que a esposa volte. Ela reluta, mas combina de chegar no dia seguinte. Enquanto isso, Oliveira fica na rádio para ouvir se Vavá vai jogar ou não.

Antes de dormir, andou examinando o revólver. Custou a pegar no sono. Não sonhou com a infidelidade da espôsa, mas com o jogo. E o pior que o Brasil perdia de 1x0. Acordou numa angústia intolerável.

(...)

Mais do que nunca achava indispensável a presença de Vavá. Repetia para si mesmo: – “Vavá tem uma raça danada”. (RODRIGUES, 05 jul. 1958, p.8)

A esposa chega no momento do jogo e Oliveira não desgruda do rádio.

Moema nunca lhe parecera tão infiel, tão adúltera. Disse, entre dentes: – “Você não perde por esperar!”. Mas continua o jogo: – empate. Fora de si, êle uiva: – “Vavá! Vavá!”. E, depois, o Brasil não parou mais: – 2x1, 3, 4x2 e, finalmente, 5x2. O locutor desganhava-se todo, no berro: – “Brasil, campeão do mundo!”. Como um louco êle corre, apanha o revólver, sobe para a varanda e, lá, despeja os seis tiros, para o alto, na celebração do triunfo. Em seguida, joga a arma no terreno baldio, ao lado. Desce, entra, agarra a mulher, dá-lhe um beijo na boca, soluçando:

– Campeões! Somos campeões!

Tomou, com a mulher, um pileque tremendo. (RODRIGUES, 05 jul. 1958, p.8)

Aproximando-se da crônica esportiva, Nelson concretiza a ideia lançada em *O pecador*. Agora, já não se tratava da expectativa de ser campeão, mas do desejo consumado, o que resolvia o complexo de vira-latas em um instante, após a longa espera remoendo a frustração de 1950. Pois bem, diante do que representaria o fim da submissão voluntária do brasileiro em relação ao estrangeiro, qualquer aspecto da vida individual, sob a ótica do cronista Nelson Rodrigues, estava fora de questão. Assim, a suspeita da traição de Moema se anulava, pela magnitude das implicações que a conquista da taça Jules Rimet representava ao Brasil (ROUDINESCO, PLONN, 1998).

No mesmo dia, Nelson publicava em *Manchete Esportiva* uma crônica, também a respeito da conquista do título, na qual extravasa a euforia que lhe acomete, enquanto cronista:

Pois nós sabemos que nenhum escrete levanta um campeonato do mundo sem extraordinárias qualidades morais. De nada adiantará o futebol se o homem não presta. O belo, o comovente, o sensacional no triunfo de ontem está no seguinte: – foi, antes de tudo, o triunfo do homem (RODRIGUES, 1993a, p.70).¹⁰⁰

Nelson enaltece os heróis da seleção, alegando que todos mereceriam ser seu personagem da semana, e destaca, sobretudo, a garra, a raça, a paixão e a ginga que faltaram em 1950, contra o Uruguai. O homem brasileiro triunfava sobre a recorrente inferioridade que lhe acometia. E é sob esta perspectiva que os personagens rodrigueanos

¹⁰⁰ Originalmente em: “O Triunfo do Homem”. *Manchete Esportiva*. 05 jun. 1958.

do conto se comportariam: consolidando o ideal, veiculado na crônica, de que o futebol seria um elemento genuinamente brasileiro e legitimador da identidade nacional.

Mas nem todos os personagens se comportariam de tal maneira. Nelson Rodrigues reserva às personagens femininas o total alheamento quanto ao que o selecionado brasileiro representava à nação. A mulher parece estar excluída desse processo de formação e consolidação identitária. Nos contos apresentados, em especial os datados de 1958, elas simplesmente ignoram os jogos da seleção em um momento deveras decisivo – talvez considerado pelo autor como o ápice e redenção histórica do homem brasileiro. Assim, a tentativa de traição exatamente no horário da final da Copa do Mundo, entre Brasil e Suécia, poderia ser também, metaforicamente, uma traição à pátria e apanhar do amante era uma punição condigna.

Nos contos de *A Vida Como Ela É...*, o futebol é elemento multifacetado que muda a vida das pessoas, pois, enquanto uma válvula de escape ao problemático cotidiano masculino, ele tem o mesmo peso das situações da vida real. Desse modo, na mesma proporção em que aproxima indivíduos pela paixão, pode afastá-los pela discordância. Afinal, é o esporte que atua, indiretamente, nas tomadas de decisão, traçando os conflitos, os apaziguamentos e mesmo possíveis redensões.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu não via nenhuma dessemelhança entre literatura e jornalismo. Já ao escrever o primeiro atropelamento, me comovi como se fosse a minha estréia literária. E a minha primeira tragédia também me soou como outra estréia. Sentei-me para escrever. Não podia pensar muito. Mas precisava de uma metáfora como ponto de partida. (...) Então, desesperado, imaginei a criminosa, dentro da tarde, sonhando com o crime. No horizonte o sol morria numa “apoteose de sangue”. A imagem me pareceu original, revolucionária. E não parei mais. A “apoteose” foi o meu afrodisíaco autoral. Horas depois, ainda comovido, fui para casa. “Apoteose de sangue”, repetia para mim mesmo. Pela primeira vez, me sentia um grande escritor (RODRIGUES, 1967. In: Rodrigues, 1993b, p. 249).

Assim como nos aponta Peter Gay (1989, p. 43), a psicanálise pode ser compreendida enquanto um “estilo instruído de pesquisa, que fornece respostas que não eram disponíveis ou – o que é mais importante ainda –, sugere questões que ninguém havia pensado em formular”. Essa instrução auxilia na busca por pistas subjetivas deixadas pelo autor, as quais acabam por corroborar com um tipo específico de contexto social, haja vista que o escritor se insere e atua nele na mesma proporção em que o contexto, por sua vez, atua no texto (CANDIDO, 2000). E quanto a pistas, pode-se dizer que a produção rodrigueana deixou diversos elementos subjetivos – alguns inconscientes, como o gosto pela tragédia que se refugia no esporte, e outros conscientes, como a teorização do complexo de vira-latas.

Tal como se viu ao longo dos capítulos do presente estudo, Nelson Rodrigues parecia viver sob uma ambivalência em relação ao seu teatro, já que, enquanto homem, queria o elogio do público em geral, bem como ser tratado como um grande autor, pelos jornais; ao passo que, enquanto dramaturgo, almejava o reconhecimento do meio intelectual, o que estava mais relacionado a um refinamento estético do que ao sucesso – haja vista que o teatro de arte se direciona a um público restrito e, portanto, seu foco não era a bilheteria, mas o desenvolvimento artístico (PEREIRA, 1998).

Esse provável recalque, ocasionado pela repressão do desejo de viver apenas do teatro, potencializa uma característica já presente nas produções rodrigueanas desde os tempos do *Critica*: a criação literária. Isto é, essa peculiaridade, já presente nas dramatizações dos crimes que aconteciam no Rio de Janeiro da década de 1920, manter-se-ia ao longo de toda a sua obra. E o recalque está justamente nesse “fazer teatro” em outros gêneros, que não os roteiros – elemento que possivelmente não existiria caso Nelson

sobrevivesse apenas da dramaturgia encenada nos palcos. Uma vez ganhando dinheiro como teatrólogo, dificilmente Nelson Rodrigues se dedicaria a outros gêneros da maneira com que se dedicou aos romances, crônicas e contos quase diários. Nesse sentido, com a necessidade de escrever crônicas, a criação literária extrapolaria os roteiros, os contos de *A Vida Como Ela É...*, bem como os romances de Suzana Flag e Myrna. Assim, a literatura adentraria na narrativa dos fatos futebolísticos, os quais, por sua vez, também assumiriam seu papel nos roteiros e contos, amalgamando ficção e realidade nos diferentes gêneros, de maneira quase indistinta.

Segundo Magaldi (2010), Nelson mantinha certa aversão à realidade e, desse modo, outro elemento que possivelmente contribuiu para o acentuar desse gosto pela invenção, foi o assassinato do irmão Roberto Rodrigues, presenciado pelo dramaturgo em seus 17 anos de idade. A morte prematura de Roberto acarretaria tragédias como o falecimento de Mário Rodrigues e, por consequência desta, o período de dificuldades financeiras na família. Ou seja, mais do que ser testemunha do tiro responsável pela morte do irmão, Nelson tratava o assassinato como o ponto que desencadeou uma série de outras desventuras, inclusive a morte de seu pai. A realidade era dura e, curiosamente, o autor criava histórias com desfechos ainda mais trágicos, ora fazendo caricaturas de Roberto, ora exagerando o seu próprio desespero. Nesse sentido, pode-se pensar a literatura rodrigueana enquanto uma maneira de tornar a realidade suportável, vendo no exagero das desventuras cotidianas um meio para tal. E entre tantas tragédias (re) inventadas, o futebol seria onde os personagens encontrariam certa satisfação, que amenizasse o atribulado cotidiano. Ora, se na dramaticidade da crônica esportiva, Nelson Rodrigues enaltecia a seleção brasileira, utilizando-se da psicologia para tratar do complexo de vira-latas e do bem-estar emocional do atleta, que se sentia inferior diante do estrangeiro, nos contos e roteiros o autor estabelece o futebol como elemento de sublimação das repressões cotidianas. E explica-se.

O dramaturgo, notavelmente, mantinha laços estreitos com Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Mário Filho, sendo os dois últimos grandes disseminadores de um ideal de brasilidade pautado no futebol, com base na proposta cultural de Freyre. Todavia, Nelson – um admirador contumaz do irmão Mário Filho – era um apaixonado pelo esporte e suas dramatizações eram exasperadas como as de um torcedor. A identidade nacional, refletida na poética do jogo brasileiro, aparece na crônica esportiva rodrigueana como um elemento

que transparece na paixão do autor pelo esporte. O teatrólogo escrevia sobre esta paixão, a que julgava enquanto comum aos demais brasileiros, e é esse sentimento que delineia uma noção de reconhecimento da nação no esporte. É provável que Nelson Rodrigues não quisesse disseminar um ideal, propriamente dito, mas sim a emoção, que exaltava a seleção brasileira como a melhor do mundo, a ponto de representar a pátria em calções e chuteiras, alinhando-se à visão de Mário Filho sobre o futebol – cabe ressaltar aqui o vínculo de Nelson a Mário, que possivelmente representava uma maior influência do que a matriz freyreana.

Sob o respaldo de *O Negro no Futebol Brasileiro*, Nelson Rodrigues desenrola uma postura muito peculiar – a de torcedor. E é nesse sentido que o autor desenrola o complexo de vira-latas, o qual vai da inferioridade nacional diante do estrangeiro até o “já ganhou” do país bicampeão. Segundo Rodrigues, bastava que o selecionado vencesse em 1958 para ter-se um fim na inferioridade que assolava a nação. E a seleção não só vence em 1958, como também vence em 62, mas é derrotada em 1966. Aqui, o antigo complexo de vira-latas, que até então denotava a inferioridade que fazia o jogador do Brasil tremer diante do estrangeiro, agora daria lugar a um novo complexo: a que se poderia chamar de “complexo de mau perdedor”. Se antes a derrota da seleção brasileira era inadmissível, porque esta era a melhor equipe em termos de técnica e tática, agora o fracasso seria intolerável pelo fato de a mesma ser bicampeã e, portanto, a melhor equipe não só em questões de desempenho físico, como também emocional. A paixão rodrigueana não admitia o fracasso, mas, ao mesmo tempo, apoiava a seleção a cada Campeonato Mundial, independente do resultado da competição anterior, demonstrando uma constante ambivalência quanto ao selecionado.

Essa falta de tolerância à derrota esportiva, bem como a importância do futebol na vida da população, também se repete no roteiro de *A Falecida* e nos contos de *A Vida Como Ela É...*, entretanto sob a forma de narrativas que exemplificam a crônica esportiva. Os personagens da semana dão lugar às figuras dramáticas, e o autor já não discorre, diretamente, sobre o problema da inferioridade que assola os brasileiros, mas insere este e outros aspectos esportivos – com reflexos sociais – como parte da trama. O homem seria um apaixonado pelo futebol e este, de maneira geral, aparece como uma medida paliativa que torna a vida menos árdua. Sob uma lógica bastante próxima à de Sigmund Freud (1978), Rodrigues aponta para um mal-estar na civilização ocasionado pela constante

renúncia aos desejos do id, e o futebol seria, então, uma prazer substituto a essas repressões. Sob a noção do que seria um “sentimento oceânico”, Freud trata de um rompimento dessa fronteira entre o ego e o objeto, remontando a fase primitiva do ego, quando não havia a necessidade de desviar as excitações intrínsecas (id). Desse modo, o sentimento oceânico seria atingido por meio de medidas auxiliares de prazer (catárticas), entre as quais se podem estabelecer as satisfações substitutivas, representadas pelo futebol.

Porém, enquanto elemento de satisfação, o esporte é levado a sério e os desdobramentos no campo extrapolam as quatro linhas, interferindo na vida dos torcedores, cujo humor estava diretamente relacionado aos resultados do jogo, os quais, por consequência, direcionavam as tomadas de decisão, para bem ou para mal. Assim, os personagens rodrigueanos se ligavam ao futebol como a única coisa que ia bem em suas vidas, o que acarreta as trágicas atitudes quando mesmo este dava errado. Isto é, quando os times do coração, ou mesmo a seleção brasileira, perdiam, não havia mais nada a se perder – a não ser a chance de desencadear uma briga, uma separação ou uma vingança.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHÃO, B. O. L.; SOARES, A. J. *O que o brasileiro não esquece nem a tiro é o chamado frango de Barbosa: questões sobre o racismo no futebol brasileiro*. Movimento, Porto Alegre, v. 15, n. 02, p. 13-31, abril/junho de 2009.

ANTUNES, F. M. R. F. *“Com Brasileiro Não Há Quem Possa”*: futebol e identidade nacional em José Lins do rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Unesp, 2004.

BORGES, L. H. *Do complexo de vira-latas ao homem genial: o futebol como elemento constitutivo da identidade brasileira nas crônicas de Nelson Rodrigues, João Saldanha e Armando Nogueira*. Dissertação em História – UNB, 2006.

BRANDÃO, R. S. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

CANDIDO, A. et. al. *A Crônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Quatro, 2000.

CAPELATO, M. H. *O Estado Novo: o que trouxe de novo?* In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo*. Livro 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPRARO, A. M. *Identidades Imaginadas: Futebol e Nação na Crônica Esportiva Brasileira do Século XX*. Curitiba: Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (Tese de Doutorado), 2007.

_____. *Mário Filho e a "Invenção" do Jornalismo Esportivo Profissional*. Revista Movimento. Porto Alegre, v.17, n.2, p.213-224, abr./jun. 2011.

CASTRO, R. *O Anjo Pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M. (Orgs.). *A História Contada: capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHAVES, F. L. *História e Literatura*. 3.ed. Porto Alegre: Universidade UFRGS, 1999.

COELHO, C. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e de reportagem (1928-35)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CUNHA, J. A. *Dicionário de Termos de Psicanálise de Freud*. Porto Alegre: Globo, 1978.

DE CERTEAU, M. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

ELIAS, N. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____; DUNNING, E. *A Busca da Excitação*. Rio de Janeiro: Difel, 1997.

FACCHINETTI, C.; PONTE, C. *De barulhos e silêncios: contribuições para a história da psicanálise no Brasil*. Revista Psyché. São Paulo, v. VII, n.011, p.59-83, jun. 2003.

FACINA, A. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FAUSTO, B. *História Concisa do Brasil*. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREIRA, G. *Crises da República: 1954, 1955, 1961*. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe militar de 1964*. Livro 3. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FILHO, J. R. M. *Forças Armadas e Política, 1945-1964: a ante-sala do golpe*. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe militar de 1964*. Livro 3. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2009.

FREITAS JÚNIOR, M. A. *No meio do caminho: tensões presentes nas representações sobre o futebol e o ideal de modernidade brasileira na década de 1950*. Curitiba: Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (Tese de Doutorado), 2009.

FREUD, S. *O Ego e o Id*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Cinco Lições de Psicanálise; A História do Movimento Psicanalítico; O Futuro de uma Ilusão; O Mal-Estar na Civilização; Esboço de Psicanálise*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893 – 1899)*. V. 3. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. *Um Caso de Histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (1901 – 1905)*. V. 7. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. *Uma nota sobre o bloco mágico*. V. 19. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 134-138.

_____. *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos (1937 – 1939)*. V. 23. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

_____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 – 1919)*. V. 17. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996e.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1961. (1ª edição: 1933).

GAY, P. *Freud para Historiadores*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GODOY, A. P. *Nelson Rodrigues: o fracasso do moderno no Brasil*. São Paulo: Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Tese de Doutorado), 2005.

_____. *O futebol no Brasil como sinônimo de êxito nacional? As representações literárias da nação na obra de Nelson Rodrigues dos anos 1950*. Projeto História, São Paulo, n.36, p. 269- 291, jun. 2008.

GUSMÃO, H. B. *Nelson Rodrigues leitor de Gilberto Freyre: o projeto teatral rodriguesiano em aliança com a Sociologia freyreana*. Anais das Jornadas de 2007. Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ.

HELAL, R.; GORDON JR, C. *Sociologia, História e Romance na construção da identidade nacional através do futebol*. In: HELAL, R.; SOARES, A. J.; LOVISOLO, H. *A Invenção do País do Futebol: mídia, raça e idolatria*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

_____; SOARES, A. J.; LOVISOLO, H. *A Invenção do País do Futebol: mídia, raça e idolatria*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

HOBSBAWM, E. *A era dos extremos – o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____; RENGGER, T. (org.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLLANDA, B. B. B. *O descobrimento do futebol: modernismo, regionalismo e paixão esportiva em José Lins do Rego*. Dissertação em História – PUC-Rio, 2003.

HOLLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (1ª edição: 1936).

KAUFMANN, P. *Dicionário Enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1996.

LIMA, L. C. et.al. *Teoria da Literatura e suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LAPLANCHE, J. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Prefácio*. In: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993c.

MARQUES, J. C. *O Futebol em Nelson Rodrigues*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

MEDEIROS, E. de. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*. Campinas: Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Dissertação de Mestrado), 2005.

MELO, V. A. *Garrincha x Pelé: futebol, cinema, literatura e a construção da identidade nacional*. Revista Brasileira de Educação Física e Esporte. São Paulo, v.20, n.4, p.281-95, out./dez. 2006.

_____. *Eficiência X Jogo de Cintura: Garrincha, Pelé, Nelson Rodrigues, Cinema, Futebol e Construção da Identidade Nacional*. In: SILVA, F. C. T.; SANTOS, R. P. *Memória Social dos Esportes: futebol e política: a construção de uma identidade nacional*. Rio de Janeiro: Mauad Editora: FAPERJ, 2006.

MIJOLLA, A. de. *Dicionário Internacional de Psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

MOREIRA, V. M. L. *Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural*. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe militar de 1964*. Livro 3. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

NAPOLITANO, M. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n.28, 2001.

NEGRO, A. L.; SILVA, F. T. *Trabalhadores, Sindicatos e Política (1945 – 1964)*. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe militar de 1964*. Livro 3. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

NEVES, M. de S. *Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas*. In: Candido, A. et. al. *A Crônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

NOGUEIRA JR, A. *Projeto Releituras*. Disponível em: <http://www.releituras.com/nelsonr_bio.asp>. Acessado em julho de 2009.

OLIVEIRA, C. L. M. V. *Os primeiros tempos da Psicanálise no Brasil e as teses pansexualistas na educação*. Revista Ágora. Espírito Santo, v.5, n.1, p.133-154, jan./jun. 2002.

OLIVEIRA, L. L. *Sinais da Modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio*. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo*. Livro 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARDINI, M. N. M. *A Narrativa da Ordem e a Voz da Multidão: o futebol na imprensa durante o Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Departamento de História da Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado), 2009.

PEREIRA, V. H. A. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PRADO, D. de A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, P. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 8ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (1ª edição: 1928).

RABELO, A. de. P. *As formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado), 2004.

RODRIGUES, M. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. 4ªed. São Paulo: Ática, 2003.

RODRIGUES FILHO, M. *O Negro no Futebol Brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (1ª edição: 1947).

ROUDINESCO, E. *Por que a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, N.; CAPRARO, A. M.; LISE, R. S. *Racismo e a derrota que não foi esquecida: uma análise dos discursos de Mário Filho e da imprensa escrita acerca da final da Copa do Mundo de 1950*. Revista Movimento. Porto Alegre, v.16, n.4, p.191-208, out./dez. 2010.

SEVCENKO, N. *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, M. R. *O Mundo do Futebol nas Crônicas de Nelson Rodrigues*. Dissertação em Letras – UFMG, 1997.

SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930- 1964)*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOARES, A. J. *Futebol Brasileiro e Sociedade: a Interpretação Culturalista de Gilberto Freyre*. In: *Futbologías. Fútbol, identidad y violencia en América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2003.

SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOIHET, R. *O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania*. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo*. Livro 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SOUZA, M. F. P. S. F. *Nelson Rodrigues – inventário ilustrado e recepção crítica comentada dos escritos do Anjo Pornográfico*. Tese em Letras – UFRJ, 2006.

VELLOSO, M. P. 2003. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). *O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do estado Novo*. Livro 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

7 FONTES

ABREU, B de. *A Falecida – 4*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p.179-180.

_____. *A Falecida – 5*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p.180-181.

COELHO, D. *Advertência*. Rio de Janeiro: Última Hora, 26 out. 1953, p.1.

CRÍTICA. 08 jun. 1929. *O despecho de sangue e desespero da manhã de ontem fixa a tragédia de um amor que culminou em uma rajada de ódio e loucura*. In: COELHO, C. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e de reportagem (1928-35)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A marcha devastadora da moléstia que nos roubou para sempre o nosso querido Mário*. Rio de Janeiro: 16 mar. 1930, p.8.

_____. *Sylvia Seraphim responderá à justiça divina pela morte de Roberto e Mario Rodrigues*. Rio de Janeiro: 18 mar. 1930, s/p.

DIÁRIO DA NOITE. *Considerando-se offendida na honra, conhecida escriptora, tomou um desforço pessoal contra um redactor do jornal “Critica”*. Rio de Janeiro: Diário da Noite – segunda edição, 26 dez. 1929, última página.

DORIA, G. *A Falecida (II)*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p.182-184.

MAGNO, P. C. *Anjo Negro no Fênix*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p.130-133.

PRADO, D. A. *Os comediantes em São Paulo*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p. 95-100.

O GLOBO. *União infeliz entre dois jovens – casado apenas há seis meses e há três meses separado da esposa, um conhecido sportman tentou assassiná-la e suicidar-se em seguida*. 07 jun. 1929. In: SOUZA, M. F. P. S. F. *Nelson Rodrigues – inventário ilustrado e recepção crítica comentada dos escritos do Anjo Pornográfico*. Tese em Letras – UFRJ, 2006. p.134.

RODRIGUES, N. *Nelson Rodrigues não faz questão do sucesso*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 02 ago. 1951, p.5.

_____. *Delinqüente Juvenil*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 01 dez. 1951, p.8.

_____. *Feia como a necessidade*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 24 dez. 1951, p.8.

_____. *O Netinho*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 17 set. 1952, p.8.

_____. *Meu irmão Mario Filho*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 13 set. 1955, p.8.

_____. *A Troca*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 31 out. 1955, p.6.

_____. *Sonho de viúva*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 12 dez. 1956, p.16.

_____. *Infidelidade*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 11 nov. 1957, p.8.

_____. *O Pecador*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 01 jul. 1958, p.8.

_____. *O Pileque*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 05 jul. 1958, p.8.

_____. *A Humilhada*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 10 out. 1958, p.11.

_____. *Duas bofetadas*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 20 out. 1958, p.10.

_____. *O velho brasileiro*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 30 mar. 1959, p.8.

_____. *O medo*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 29 ago. 1959, p.8.

_____. *A exclusividade*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 22 out. 1959, p.9.

_____. *O morto*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 16 abr. 1960, p.6.

_____. *Fúria de pai*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 03 ago. 1960, p.12.

_____. *As Cartas*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 06 ago. 1960, p.9.

_____. *Vingança feminina*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 17 ago. 1960, p.11.

_____. *Sartre*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 02 set. 1960, p.6.

_____. *A malquerida*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 03 set. 1960, p.6.

_____. *Vitória*. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 23 de. 1960, p.5, 2º caderno.

_____. *À Sombra das Chuteiras Imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

_____. *A Menina Sem Estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

_____. *Álbum de Família*. In: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993c.

_____. *A Falecida*. In: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993c.

_____. *Boca de Ouro*. In: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993c.

_____. *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*. In: Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993c.

_____. *A Pátria em Chuteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Profeta Tricolor: cem anos de Fluminense*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Vida Como Ela É...* Cem contos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *O Berro Impresso das Manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*. Jornal Última Hora, 13 jun. 1952. In: Rodrigues, N. *Não tenho culpa que a vida seja como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p.8-13.

SOUSA, P. de. *O equívoco de "A falecida"*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p.172-175.

_____. *A Falecida, comédia de costumes*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p.175-177.

_____. *Uma triste comédia de costumes*. In: Folhetim nº29 – especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010/2011. p.177-179.

ÚLTIMA HORA. *Atirem a Primeira Pedra*. 17 set. 1951. p.6.

_____. *Sobre "A Falecida"*. 08 jun. 1953. p.3.